LA NOUVELL

NOUVELLE

REVUE FRANÇAISE

LE MASQUE

Je rassemble ici quelques réflexions et plusieurs données susceptibles d'être utilisées pour une phénoménologie générale du masque. Je n'ai pas besoin de signaler le caractère plus qu'aventureux de certaines des hypothèses que je propose. Elles ne tendent à rien de moins qu'à donner à l'usage universel du masque chez les hommes une origine qui remonte au delà de l'espèce et dont il est des insectes pour porter témoignage.

I. *L'importance du masque.*

Toute l'humanité porte ou a porté le masque. Cet accessoire énigmatique et sans destination utile est plus répandu que le levier, l'arc, le harpon ou la charrue. Des peuples entiers ont ignoré les plus humbles, les plus précieux ustensiles. Ils connaissaient le masque. Des civilisations, parmi les plus remarquables, ont prospéré sans avoir l'idée de la roue ou, ce qui est pire, sans avoir, la connaissant, l'idée de l'employer. Le masque leur était familier. L'homme en général, l'homme abstrait et hypothétique des premiers âges et des premières cultures, celui-là pourrait prétendre à plus juste titre que Des-

cartes et, en tout cas, au sens propre : « Je m'avance masqué. » Il n'est pas d'outil, d'invention, de croyance, de coutume ou d'institution qui fasse l'unité de l'humanité, du moins qui la fasse au même degré que le port du masque l'accomplit et la manifeste.

Il existe un mystère du masque : les raisons qui partout ont pu pousser l'homme à se couvrir la face d'un visage second, instrument de métamorphose et d'extase, de possession par les dieux ; instrument aussi d'intimidation et de pouvoir politique. L'ethnographie tout entière est emplie de masques, et des vertiges, des transes, des hypnoses, des paniques qui en sont la conséquence presque inévitable. C'est au point que j'ai osé avancer une hypothèse démesurée : les peuples accèdent à l'histoire et à la civilisation au moment où ils rejettent le masque, où ils le répudient comme véhicule de panique intime ou collective, où ils le destituent de sa fonction institutionnelle. Même désaffecté, simple accessoire de carnaval ou de fête mondaine, il inquiète et fascine. Sa puissance de séduction est tenue en lisière : elle n'a pas disparu. J'y reviendrai. Pour le moment, je voulais seulement souligner que le problème du masque n'est ni épisodique, ni local. Il affecte l'espèce entière.

2. *Hommes et insectes.*

J'en viens à une autre de mes hypothèses folles (puisque aussi bien j'écris ces notes pour m'en dégager, pour prendre du champ à leur égard) : la parenté entre les insectes et les hommes. Naguère, j'ai essayé de démontrer comment aux comportements des uns correspondent chez les autres des mythologies. J'ai mis en regard des conduites et des fictions ; des instincts et des phantasmes.

Il y a davantage : le problème de la société qui entraîne ceux des castes, de la guerre, de la colonisation

et de l'esclavage ; le problème du langage et celui de la géométrie (pour les abeilles) ; celui des drogues, de l'intoxication volontaire, des instincts funestes, des « vices » (pour les fourmis). Avec toujours la même opposition entre l'automatisme et la liberté, entre la fixité, la répétition immuable, et l'invention, la fluidité de l'histoire. D'une part, l'inscription du corps valable pour des milliers de siècles ; en outre, la perfection de l'organe, des antennes, des palpes, des yeux à facettes, sans compter l'infaillibilité quasi somnambulique de l'instinct. De l'autre, la capacité de créer des outils (d'abord) grossiers et maladroits, des armes (d'abord) insuffisantes, des vêtements embarrassants (qui ne font pas partie du corps, comme en font partie carapaces ou toisons, qui sont armures ou fourrures impossibles à quitter) ; puis viennent les machines pour fabriquer armes, outils ou vêtements ; ensuite, les machines complexes pour fabriquer les machines plus simples. Cette faculté, capable de se développer sans fin, implique le tâtonnement, l'erreur et la rectification de l'erreur. Elle inaugure, en même temps, une liberté décisive. Elle suppose un langage imprécis, ambigu, qui invite aux contresens, non un système de signaux univoques, comme celui qui compose le code limité de virevoltes et de chorégraphies inexorables, appelé abusivement *langage* des abeilles, en vertu d'une méconnaissance radicale de la nature confuse du langage, mais aussi en hommage à une trop irrécusable similitude fonctionnelle. La même sinistre ou heureuse disgrâce suppose encore des sociétés avec luttes de classes et guerres de religions, avec haines et fanatismes, avec revendications, révoltes et révolutions, non un ordre inaltérable, une parfaite économie et la physiologie corroborant ou dictant le régime social. Elle suppose des spéculations mathématiques qui inventent des hyper-espaces, des volumes abstraits, inimaginables, sinon inconcevables, déduits d'un jeu raf-

finé, libre, de symboles arbitraires, non la géométrie implacablement et exclusivement hexagonale du rayon de miel.

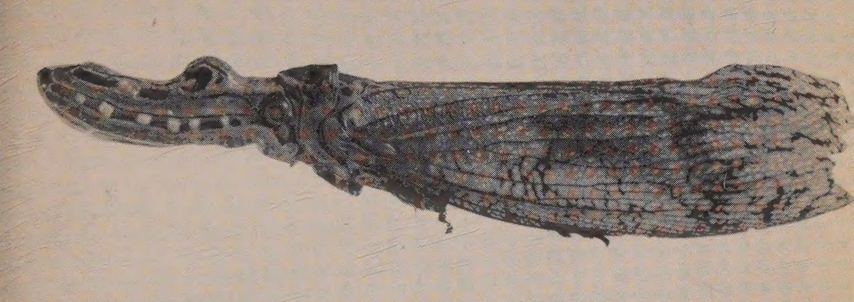
Je m'arrête, mais les analogies abondent. Elles entraînent toutes le contraste accoutumé, le même strict parallélisme dans l'opposition terme à terme : l'insecte crée en lui-même, donc à l'échelon de l'espèce ; l'homme en dehors de soi, donc à l'échelon de l'individu.

3. *Le fulgore porte-lanterne.*

Certains insectes, les *Cyphonia*, les *Heteronotus*, les *Sphongophorus*, poussent au-dessus d'eux, les ombrageant comme parasols torturés, des superstructures aux formes déconcertantes. Ces appendices ramifiés et encombrants n'ont aucune utilité apparente. Ce sont de pures excroissances ornementales [1], aériennes, qui bifurquent à l'improviste, de façon saugrenue et absurde, tout en conservant un « souci » évident d'équilibre et de symétrie. Elles ne ressemblent guère qu'aux ratures déchiquetées et savamment compensées des manuscrits de Rabindranath Tagore, aux découpures des clés médiévales les plus exceptionnellement travaillées, ou encore aux méandres et sinuosités de l'art animalier scythe. Elles rappellent surtout les échafaudages qui surmontent certains masques de cérémonie océaniens ou américains.

D'autre part, des scarabées de grande taille arborent sur la tête des appendices aigus qui ont fait nommer rhinocéros ou nasicornes certains d'entre eux. Le lucane promène devant lui une ramure de cerf articulée, qui fonctionne comme une mâchoire, mais qui n'en a pas la fonction. De leur côté, les masques des sorciers sont fréquemment ornés de cornes et de ramures. Je n'en tire aucun argument.

1. L'épithète en l'occurrence ne signifie pas grand-chose pour l'art et certainement rien pour la science : elle ne me sert ici qu'à noter une impression.



Fulgore porte-lanterne
(vu de profil).

Fulgore porte-lanterne
(vu de dos).

Il existe un genre d'hémiptères appelés *fulgores*, que le dictionnaire définit témérairement comme « insectes lumineux des pays chauds ». Les naturalistes distinguent (ou plutôt distinguaient en l'an X : les classifications sont éphémères) le fulgore porte-lanterne (du Brésil et de la Guyane) ; le fulgore porte-chandelle (de Chine) ; le fulgore ténébreux (de Guinée) ; le fulgore phosphorique et le fulgore nyctalope (de Surinam) ; le fulgore luisant (de Cayenne) ; enfin le fulgore européen (d'Italie méridionale et de Sicile). A l'exception du dernier, strictement géographique, tous ces adjectifs font allusion aux rapports présumés de ces insectes avec la lumière. On en juge par une croyance fortement enracinée qui concerne leur chef de file : *fulgora laternaria*, le fulgore porte-lanterne. Au XVIIIe siècle, Mlle de Mérian accrédita la légende qu'il rayonnait une lumière si considérable qu'on pouvait lire le journal à sa clarté. La tête de cette variété de fulgore est prolongée vers l'avant par une protubérance boursouflée, presque aussi volumineuse que son corps et qui est vide[1]. On imagina que c'était une lanterne, d'où le nom dont l'insecte fut baptisé. Il faut en prendre son parti : le fulgore n'est pas lumineux. C'est le vide de la protubérance qui amena le doute : la lanterne manquait de chandelle. Ces naïvetés ne sont plus de mise. Il se trouve d'ailleurs des savants qui restitueraient volontiers au fulgore une faible luminosité : sa protubérance brille aux rayons infra-rouges. On admet qu'elle fixe des bactéries photogènes.

De toute façon, il n'est pas question de l'éclat intense qui, selon Marie Sibille Mérian, permettait de lire facilement « un livre d'un caractère semblable à celui de la *Gazette de Hollande* »[2].

Un critique d'art, selon moi perspicace, a remarqué

1. Je tiens à remercier ici M. Eugène Seguy, professeur au Muséum, à qui je dois la communication des photographies ci-jointes.

2. *Dissertation sur la Génération et la Transformation des Insectes de Surinam*, La Haye, chez Pierre Gosse, 1726.

que le caractère énigmatique du sourire de *La Joconde* ne venait pas du dessin de ses lèvres, mais du fait qu'elle était peinte, parfaitement épilée, sans cils ni sourcils. Par une sorte de transfert, c'est le sourire qui attire l'attention. Je crois l'observation très généralement applicable. Quand quelque chose surprend, on est porté à en découvrir la cause non dans la raison véritable, qui pourtant crève les yeux, mais dans une caractéristique que le préjugé désignait à l'avance ou que, pour toutes sortes de raisons, on s'attendait à constater. La bizarrerie du fulgore n'est pas sa prétendue phosphorescence. Je suppose que Mlle de Mérian, frappée par son aspect, lui a attribué spontanément ce qui l'étonnait chez les lucioles.

La protubérance céphalique du fulgore figure avec une précision parfaite une tête d'alligator. Une mâchoire postiche y est dessinée, une arcade énorme protège un semblant d'œil globuleux. Derrière cette gueule, à la fois naine et géante, où tous les traits sont exagérés, presque caricaturaux, mais parfaitement modelés, on distingue à peine la tête minuscule de l'insecte, et deux points noirs et brillants, quasi microscopiques : ses yeux. Cette poche creuse est superflue. On ne saurait même pas penser à quelque mimétisme. Un hémiptère qui vit sur les arbres, volant de branche en branche, allant s'affubler d'une tête de saurien d'un centimètre et demi ? Pour effrayer qui ? Quel ennemi du fulgore peut à la fois avoir peur d'un vrai crocodile et en craindre la réduction à une si petite échelle ? Rien de plus absurde.

En outre, le fulgore est réellement un insecte mimétique. Mais d'une autre façon. Ses ailes supérieures sont couvertes de dessins teintés en camaïeu qui les font se confondre avec le tronc des *simuraba*, où ils se tiennent de préférence. De leur abdomen sortent alors de gros flocons cireux qui achèvent de les rendre invisibles parmi les mousses, les lichens et les irrégularités de l'écorce.

Pourquoi, si l'on prend tant de soin pour se dissimuler, attirer en même temps l'attention par un masque monstrueux ?

J'aperçois deux réponses à cette question. La première consiste à nier que la protubérance frontale du fulgore ressemble véritablement à une tête de crocodile. Il s'agirait d'une simple illusion, due à la complaisance de l'imagination humaine. Des détails, sans doute étranges, en favoriseraient la manie d'interprétation, mais leur rencontre purement fortuite — objectivement — ne représenterait rien. Je renvoie chacun à la photographie du fulgore. Il me paraît qu'on fait en l'occurrence à l'anthropomorphisme une part généreuse. Les éléments de la ressemblance ne sont tels qu'à raison de leur distribution réciproque. Isolés ou disposés autrement, c'est à bon droit qu'il deviendrait fantaisiste d'y reconnaître des yeux ou des dents, comme on se plaît à découvrir des formes dans les nuages. Mais, dans le cas particulier, tout s'adapte et se compose comme pièces de puzzle. J'accorde que la ressemblance est scandaleuse, mais je ne puis non plus, pour éviter le scandale, nier l'évidence.

J'en arrive à la seconde réponse. Sur les ailes inférieures du fulgore, dissimulées au repos sous les ailes mimétiques, s'arrondissent de larges ocelles. Or on sait à quoi servent souvent les ocelles des sphinx ou des chenilles : à stupéfier la proie ou l'adversaire. L'insecte les démasque, pendant que son corps vibre convulsivement. J'ose alors prétendre qu'il se conduit en sorcier.

Certains insectes présentent des cercles, des simulacres d'yeux démesurés. Ils les emploient pour fasciner la victime ou le prédateur éventuels. Car la contemplation imposée et prolongée d'un cercle fixe provoque la paralysie et l'hypnose. Cette démonstration du faible pour épouvanter le fort ou du plus lent pour

immobiliser le plus rapide s'accompagne d'une frénésie dont le rythme possède par lui-même un pouvoir envoûtant. A ces effets purement optiques et rythmiques, les hommes et les animaux sont également sensibles. D'un côté, des insectes que leurs ailes supérieures dissimulent et assimilent au milieu, découvrent brusquement, dans un tremblement spasmodique, des cercles relativement énormes et dont les couleurs vives se substituent soudain à une sorte d'absence, ou, du moins, de présence neutre et difficile à déceler. De l'autre, des hommes masqués, qui ne paraissent plus être des hommes, surgissent à l'improviste et se conduisent en fauves ou démons, en spectres émergeant de l'autre monde. Eux-mêmes sont pris de transes. Ils se sentent possédés par des forces étranges et souveraines. Leurs gestes et leurs cris sont dictés par l'Être qui les possède ou qu'ils incarnent. Ainsi transformés, ils poursuivent et terrifient un peuple dupé qui ne les identifie pas, qui perd tout pouvoir de se défendre et de réagir. Dans sa panique, il n'est plus capable de reconnaître l'évidente vérité, la présence de l'homme derrière l'Apparition.

S'il n'y avait que les ocelles, j'hésiterais sans doute et je me rallierais à la thèse pourtant peu satisfaisante d'un caprice de la nature. Mais il y a aussi l'emploi parfaitement judicieux de l'ocelle. Il y a le faux et l'usage du faux. L'insecte se comporte en homme-des-sorts, porteur du masque et sachant s'en servir.

Dès lors, je cesse de croire aux hasards et aux convergences. Je me décide. Je m'écarte des savants à qui les ocelles ou autres étonnantes anomalies apparaissent de simples *ornements*. Je ne vois pas que ce mot constitue une moindre métaphore que celui de *masque*, que j'adopte ici de préférence. De nouveau, il faut constater la même opposition entre le monde des insectes et celui de l'homme : le « masque » immuable, sculpté pour toujours dans la morphologie de l'espèce, et le fragile simulacre

extérieur et mobile, dont l'officiant se couvre le visage, au moment de feindre. Mais l'effet cherché est le même, et les moyens de l'obtenir symétriques.

La protubérance du fulgore est un masque. Dès lors, il est moins important qu'elle figure ou non une tête d'alligator. Un masque n'est pas fait pour représenter fidèlement quelque autre visage. Il n'est pas destiné à donner le change, mais à épouvanter. Je souhaite que les entomologistes recherchent si le masque du fulgore est réellement épouvantable, s'il effraie véritablement les animaux que le fulgore peut être intéressé à effrayer ; autrement dit, si cet insecte s'en sert pour compléter l'action de ses ocelles.

4. *Causes de la destitution du masque.*

L'homme a su s'affranchir de recourir au masque. Le sacrifice est considérable, quand on pense que le masque resta longtemps le signe par excellence de la supériorité. En effet, dans les sociétés primitives, toute la question est d'être masqué (et de faire peur) ou de ne pas l'être (et d'avoir peur), ou, dans une organisation plus complexe, d'avoir peur des uns et de faire peur aux autres, suivant le degré d'initiation. Passer à un grade supérieur, c'est être instruit du mystère d'un masque plus secret. C'est apprendre que l'effrayante apparition surnaturelle n'en est pas une, mais un homme déguisé, comme on se masque soi-même pour terrifier les profanes ou les initiés de niveau inférieur.

Il existe assurément un problème de la décadence du masque. Comment et pourquoi les hommes ont-ils été amenés à y renoncer ? La question ne paraît pas avoir préoccupé les ethnographes. Elle est pourtant d'une importance extrême. J'avance l'hypothèse suivante. Elle n'exclut nullement, elle appelle au contraire l'existence de cheminements multiples, divers, incompatibles,

correspondant à chaque culture et situation particulière. Mais elle en propose le ressort commun. Le système de l'initiation et du masque ne fonctionne que s'il y a coïncidence constante entre la révélation du secret du masque et le droit d'en user à son tour pour accéder à la transe divinisante et pour épouvanter les novices. Connaissance et emploi sont ainsi étroitement liés. Seul, qui connaît la vraie nature du masque et du masqué peut revêtir l'apparence formidable. Surtout, il n'est pas possible d'en subir l'ascendant, ou du moins de le subir dans le même registre, avec la même émotion de panique sacrée, si l'on sait qu'il s'agit d'un simple déguisement. Or, pratiquement, il n'est pas possible de l'ignorer, en tout cas de l'ignorer longtemps. D'où une fissure permanente dans le système, qui doit être défendu contre la curiosité des profanes par toute une série de prohibitions et de châtiments, ceux-là des plus réels. En fait : la mort, qui, seule, est efficace contre un secret surpris. Il suit que, malgré le semblant de preuve apporté par l'extase et la possession, le mécanisme demeure fragile. Il faut à tout instant le protéger contre les découvertes fortuites, les questions indiscrètes, les hypothèses ou les explications. Il est inévitable que peu à peu la fabrication et le port du masque ou du déguisement, sans perdre pour autant leur caractère sacré, ne soient plus protégés par des interdictions capitales. Alors, par des transformations insensibles, ils deviennent ornements liturgiques, accessoires de cérémonie, de danse ou de théâtre.

5. *L'ultime fascination.*

Peut-être le dernier essai de domination politique par le masque est-il celui de Hakim al-Moqannâ, le Prophète Voilé du Khorassan, qui, au VIIIe siècle, pendant plusieurs années, de 160 à 163 de l'Hégire, tint en échec les armées du Calife. Il portait sur le visage un voile de

couleur verte ou, selon certains, s'était fait faire un masque d'or, qu'il ne quittait jamais. Il se prétendait Dieu et affirmait qu'il se couvrait la face, parce qu'aucun mortel ne pourrait l'apercevoir sans devenir aveugle. Mais justement ses prétentions sont âprement discutées par ses adversaires. Les chroniqueurs — il est vrai, tous historiographes des Califes — écrivent qu'il agissait ainsi parce qu'il était chauve, borgne et d'une laideur repoussante. Ses disciples le sommèrent de faire la preuve qu'il disait vrai et exigèrent de voir son visage. Il le leur montra. Les uns furent effectivement brûlés et les autres furent persuadés. Or l'histoire officielle explique le miracle, découvre (ou invente) le stratagème. Voici le récit de l'épisode, tel qu'il se trouve dans une des sources les plus anciennes, la *Description topographique et historique de Boukhara* par Abou-Bak Mohammad ibn Dja' far Narshakhî, terminée en 332 [1].

« Cinquante mille soldats de Moqannâ se rassemblèrent à la porte du château, se prosternèrent et demandèrent à le voir. Mais ils ne reçurent aucune réponse. Ils insistèrent et implorèrent, disant qu'ils ne bougeraient pas de là tant qu'ils n'auraient pas vu le visage de leur Dieu. Moqannâ avait un serviteur nommé Hadjeb. Il lui dit : « Va dire à mes créatures : Moïse m'a demandé de lui laisser voir mon visage ; mais moi, je n'ai pas accepté de me présenter à lui, car il n'aurait pas pu supporter ma vue — et si quelqu'un me voit, il mourra sur le coup... » Mais les soldats implorèrent davantage. Moqannâ leur dit alors : « Venez tel jour et je vous montrerai mon visage. »

« Or, aux femmes qui étaient avec lui dans le château (elles étaient cent et pour la plupart des filles des paysans

1. Je reproduis la traduction littérale, que M. Mohammed Achena a bien voulu faire à mon intention, d'une rédaction persane abrégée de l'ouvrage de Narshakhî (écrite en 574 de l'Hégire). Dans la thèse de Gholam Hossein Sadighi, *Les Mouvements religieux iraniens au IIe et IIIe siècle de l'Hégire*, Paris, 1938, figure la recension exhaustive et critique des sources concernant Hossein (p. 163-186).

de Soghd, de Kesh et de Nakhshab, qu'il gardait avec lui dans ce château, et là il n'y avait auprès de lui que ces cent femmes et le serviteur particulier nommé Hadjeb), il ordonna de prendre chacune un miroir et de venir sur le toit du château. [Il leur enseigna] à tenir le miroir de manière à être les unes en face des autres et les miroirs se faisaient face les uns aux autres — et cela au moment où les rayons de soleil dardent [le plus intensément]... Or les hommes étaient rassemblés. Quand le soleil se refléta sur les miroirs, tous les alentours de cet endroit par l'effet de cette réflexion furent submergés de lumière. Il dit alors à son serviteur : « Dis à mes créatures : voici que votre Dieu se présente à vous. Contemplez-le ! Contemplez-le ! » Les hommes voyant la place submergée de lumière furent effrayés. Ils se prosternèrent. »

A l'occasion, Hakim appuyait sa divinité sur d'autres prestiges : il fit sortir tous les soirs, pendant deux mois, du fond d'un puits, à Nakhshab, un corps lumineux semblable à la lune et qui portait sa lumière jusqu'à la distance de plusieurs milles. Un texte précise même que le corps, après avoir pris une certaine hauteur, retournait dans le puits (*Tadjarib-us-Salaf*, p. 121 de la traduction persane de Al-Fakhri, 724 de l'Hégire = 1136 après J.-C., publiée par A. Eghbal). Les relations anciennes restent muettes sur le mécanisme du prodige et sur la nature du globe lumineux, peut-être un ancêtre modeste et lointain des futures montgolfières.

Hakim justifiait sa nature divine et sa supériorité humaine par une théologie sans subtilité : « Dieu s'était incarné plusieurs fois sous la forme des prophètes et chaque prophète était supérieur à celui qui le précédait. L'incarnation précédente s'était effectuée sous la forme d'Abu-Moslim, qui devait donc être considéré supérieur aux autres prophètes. Lui-même constituait enfin la dernière incarnation de la divinité. » (Sadighi, p. 179.) Le Calife n'avait qu'à se soumettre.

Le Calife, toutefois, incrédule ou impie, envoyait des armées contre Hakim. Celui-ci, pour recruter de plus nombreux fidèles, complétait sa théologie par une éthique alléchante : « Il accordait la permission à ses sectateurs de tuer ceux qui ne partageaient pas leurs croyances, de réduire en captivité leurs femmes et enfants, de regarder leurs biens comme étant de bonne prise. Il accordait une liberté absolue pour les relations sexuelles, considérait comme licites tous les actes déclarés illicites par la religion musulmane et conseillait de ne tenir compte d'aucune prescription ou prohibition religieuse. » (*Ibid*, p. 180.)

La victoire changea de camp plusieurs fois. A la fin, Bagdad l'emporta. En 163 de l'Hégire, Hakim fut investi dans la plus forte de ses places. L'assiégeant fit apporter des Indes deux mille peaux de buffles, qu'il emplit de terre pour combler les fossés. Les généraux du Prophète firent défection. Hakim se vit perdu. Il usa d'un artifice qui devait assurer son prestige posthume, en faisant croire à ses fidèles qu'il était monté directement au ciel. Je rends la parole à Narshakhî, qui dit tenir l'histoire de Mohammad ibn Daafar (sans doute l'illustre — dit-on — historien Abou Djafar Mohammad ben Djarir ben Yesid Tabari), qui la tient lui-même de Abou Ali Mohammad ibn Haroun, cultivateur à Kesh. Celui-ci raconte :

« Ma grand-mère était parmi les femmes que Moqannâ avait engagées et gardées dans le château. Elle racontait qu'un jour Moqannâ invita toutes les femmes à boire à sa table, comme il avait l'habitude de le faire. Mais, ce jour-là, il mit du poison dans le vin destiné aux femmes. Il avait fait préparer pour chaque femme une coupe personnelle. Il leur dit : « Quand je boirai ma coupe, vous devrez avoir bu la vôtre entièrement. » Or toutes les femmes avaient vidé leur coupe, sauf moi qui avais fait couler le vin dans mon cou. Ainsi, toutes les femmes

étaient mortes et moi je me couchai près d'elles, me donnant l'aspect d'une morte. Moqannâ ne s'en aperçut pas. Il se leva, regarda partout et trouva toutes les femmes mortes. Ensuite, il s'approcha de son serviteur particulier et le tua, en lui détachant la tête du corps.

« Il avait déjà ordonné depuis trois jours d'allumer le four. Il s'approcha du four, se dévêtit et s'y jeta. Une fumée sortit du four. Je m'approchai, mais je n'y trouvai aucune trace de Moqannâ. Et il n'y avait personne dans le château... [1]. »

Les chroniqueurs diffèrent peu dans leur façon de raconter cette fin. Pour l'un, Moqannâ se jeta dans un fossé empli de chaux vive ; pour l'autre, dans une cuve de vitriol ; pour un troisième (Awfi), dans une chaudière de mercure ; pour d'autres encore, dans un four où l'on fondait du cuivre ou du goudron ou du sucre. Pour tous, il désirait faire croire à sa disparition surnaturelle. Barthélemy d'Herbelot de Molainville, dans sa *Bibliothèque orientale* (édition de 1777, t. II, p. 185), rapporte l'épisode de la manière suivante :

« Voyant enfin la nécessité où il était réduit de périr ou de se rendre, il résolut d'empoisonner tous les siens. Une de ses concubines, qui découvrit son dessein, se cacha dans un coin du château pour éviter ce danger et vit que Hakim, après la mort de tous ses gens, prit leurs corps et les brûla, ce qu'ayant fait il se jeta lui-même dans une cuve pleine d'eau-forte qu'il avait préparée, où l'on ne trouva de tout son corps que les cheveux qui demeurèrent au-dessus de l'eau. »

Le subterfuge n'en réussit pas moins. Les sectateurs du Prophète furent persuadés que leur maître était monté au ciel pour un temps et qu'il redescendrait bientôt sur la terre. Le Khorassan ne retrouva pas la paix avant longtemps. Il n'empêche que les annalistes dénoncent unani-

1. *Tarîkh-i-Bokhara*, p. 72 de la version persane. Je dois de nouveau la traduction du passage à l'obligeance de M. Mohammed Achena.

ment les supercheries de Hakim. Le règne du masque apparaît désormais comme celui de l'imposture et de la jonglerie. Il est déjà vaincu. Mais il continue d'agir sur les imaginations.

***

J'ignore comment, quand et par qui l'histoire de Hakim fut connue en Occident. En 1697, Herbelot la résume dans la notice qu'il consacre au prophète dans son encyclopédie, mais il est possible que d'autres orientalistes y aient fait allusion auparavant. L'ouvrage est réédité en 1777, avec des additions de Galland. En 1787, à Ajaccio, Napoléon Bonaparte, âgé de dix-sept ans, écrivit une brève biographie de Hakim. Il l'intitula *Le Masque Prophète*. C'est son premier essai littéraire. Publié en 1821, il semble que ces quelques pages aient été prises pour une œuvre d'imagination. Elles se terminent — elles aussi prophétiquement — par la réflexion suivante : « Cet exemple est incroyable. Jusqu'où peut pousser la fureur de l'illustration ! » L'auteur le devait montrer en effet.

En 1914, dans les *Psychologische Abhandlungen*, publiées à Vienne par C. G. Jung, J. Votoz a déduit du prétendu conte le caractère et la destinée de Napoléon. Je n'ai pu me procurer cette monographie, dont une phrase de Kuhn, dans son ouvrage *Le Masque*, (trad. franç., Paris, 1957, p. 38), permet de conjecturer l'ambition.

Jorge Luis Borgès a consacré à Hakim un court chapitre de son *Histoire universelle de l'Infamie*. Œuvre entièrement originale : les sources citées ne sont connues que de l'auteur, qui, en revanche, n'utilise aucune de celles que connaissent Sadighi et les autres iranisants ; de même, les événements de la vie de Hakim y sont tous particuliers à Borgès, qui écarte au contraire les trois épisodes bien attestés par les chroniqueurs : les miroirs

ardents, la lune artificielle, le suicide dans le four. *L'Histoire universelle de l'Infamie* comporte une bibliographie par sujets. Pour Hakim, deux ouvrages seulement sont mentionnés : l'énigmatique et inaccessible *Vernichtung der Rose* et la vaste, sommaire et très accessible *History of Persia,* de Sir Percy Sykes. Or ce dernier ouvrage ne consacre qu'une dizaine de lignes au Prophète Voilé, lesquelles n'ont guère de commun avec la biographie composée par J. L. Borgès que l'allusion au poème de Moore.

6. *Le cycle est fermé.*

Vers 1700, en France, le masque est divertissement de Cour. Un simple fait divers démontre soudain la permanence de l'angoisse qu'il suscite. De la façon la plus inattendue, il donne lieu chez un chroniqueur aussi réaliste que Saint-Simon à un fantastique digne d'Hoffmann et d'Edgar Poe :

« Bouligneux, lieutenant général, et Wartigny, maréchal de camp, furent tués devant Verue ; deux hommes d'une grande valeur, mais tout à fait singuliers. On avait fait, l'hiver précédent, plusieurs masques de cire de personnes de la cour, au naturel, qui les portaient sous d'autres masques, en sorte qu'en se démasquant, on y était trompé en prenant le second masque pour le visage, et c'en était un véritable, tout différent, dessous ; on s'amusa fort de cette badinerie. Cet hiver-ci, on voulut encore s'en divertir. La surprise fut grande lorsqu'on trouva tous ces masques naturels frais, et tels qu'on les avait serrés après le carnaval, excepté ceux de Bouligneux et de Wartigny, qui, en conservant leur parfaite ressemblance, avaient la pâleur et le tiré de personnes qui viennent de mourir. Ils parurent de la sorte à un bal et firent tant d'horreur, qu'on essaya de les raccommoder avec du rouge, mais le rouge s'effaçait dans l'instant, et le

tiré ne se put rajuster. Cela m'a paru si extraordinaire que je l'ai cru digne d'être rapporté ; mais je m'en serais bien gardé aussi, si toute la cour n'avait pas été, comme moi, témoin, et surprise extrêmement, et plusieurs fois, de cette étrange singularité. A la fin, on jeta ces deux masques. » [*Mémoires* de Saint-Simon, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, ch. XXIV (1704), 1949, pp. 414-415.]

A la même époque, à Venise, le masque est certes l'accessoire de l'intrigue amoureuse et de la conspiration politique. L'étiquette et les institutions lui ménagent, cependant, quelque utilisation officielle, comme il ressort du « recueil » de Giovanni Comisso, *Les Agents secrets de Venise au XVIII*e *siècle* (Paris, 1944, p. 37, note 1) :

« La *bautta* consistait dans une sorte de mantelet avec capuchon noir et masque. L'origine de ce nom est le cri : *bau, bau,* par lequel on fait peur aux enfants. Tous la portaient, à Venise, à commencer par le Doge, quand il voulait aller et venir librement par la ville. Elle était imposée aux nobles, hommes et femmes, dans les lieux publics, pour mettre un frein au luxe et aussi pour empêcher que la classe patricienne soit atteinte dans sa dignité quand elle se trouverait en contact avec le peuple. Dans les théâtres, les portiers devaient contrôler que les nobles portaient bien la *bautta* sur le visage, mais, une fois entrés dans la salle, ils la gardaient ou l'enlevaient suivant leur bon plaisir. Les patriciens, quand ils devaient conférer pour raison d'État avec les ambassadeurs, devaient aussi porter la *bautta*, et le cérémonial le prescrivait également en cette occasion aux ambassadeurs. »



Bientôt ne subsistent plus que le loup des bals masqués et les têtes de carton du carnaval. En 1900, Jean Lor-

rain parle encore du masque avec sensibilité. En 1948, Georges Buraud en parle avec science et nostalgie. Le cycle est clos.

ROGER CAILLOIS

APPENDICE

NAPOLÉON BONAPARTE : LE MASQUE PROPHÈTE[1]

CONTE

L'an 160 de l'Hégire, Mikadi régnait à Bagdad ; ce prince, grand, généreux, éclairé, magnanime, voyait prospérer l'empire arabe dans le sein de la paix. Craint et respecté de ses voisins, il s'occupait à faire fleurir les sciences et en accélérait les progrès, lorsque la tranquillité fut troublée par Hakem, qui, du fond du Korassan, commençait à se faire des sectateurs dans toutes les parties de l'empire. Hakem, d'une haute stature, d'une éloquence mâle et emportée, se disait l'envoyé de Dieu ; il prêchait une morale pure qui plaisait à la multitude ; l'égalité des rangs, des fortunes, était le texte ordinaire de ses sermons. Le peuple se rangeait sous ses enseignes. Hakem eut une armée.

Le calife et les grands sentirent la nécessité d'étouffer dans sa naissance une insurrection si dangereuse ; mais leurs troupes furent plusieurs fois battues, et Hakem acquérait tous les jours une nouvelle prépondérance.

Cependant une maladie cruelle, suite des fatigues de la guerre, vint défigurer le visage du prophète. Ce n'était plus le plus beau des Arabes. Ses traits nobles et sévères, ses yeux grands et pleins de feu étaient défigurés ; Hakem devint aveugle. Ce changement eût pu ralentir l'enthousiasme de ses partisans. Il imagina de porter un masque d'argent.

1. Ce conte, publié en 1821, figure dans les *Œuvres littéraires* de Napoléon Bonaparte, publiées par Tancrède (Martel Paris, 1888, t. I, pp. 3-6).

Il parut au milieu de ses sectateurs ; Hakem n'avait rien perdu de son éloquence. Son discours avait la même force ; il leur parla et les convainquit qu'il ne portait le masque que pour empêcher les hommes d'être éblouis par la lumière qui sortait de sa figure.

Il espérait plus que jamais dans le délire des peuples qu'il avait exaltés, lorsque la perte d'une bataille vint ruiner ses affaires, diminuer ses partisans et affaiblir leur croyance ; il est assiégé, sa garnison est peu nombreuse. Hakem, il faut périr, ou tes ennemis vont s'emparer de ta personne ! Il assemble tous les sectateurs et leur dit : « Fidèles, nous que Dieu et Mahomet ont choisis pour restaurer l'empire et regrader notre nature, pourquoi le nombre de vos ennemis vous décourage-t-il ? Écoutez ; la nuit dernière, comme vous étiez plongés dans le sommeil, je me suis prosterné et ai dit à Dieu : « Mon père, tu m'as protégé pendant tant d'années ; » moi ou les miens t'aurions-nous offensé, puisque tu nous » abandonnes ? » Un moment après, j'ai entendu une voix qui me disait : « Hakem, ceux seuls qui ne t'ont pas aban- » donné sont tes vrais amis, et seuls sont élus. Ils partage- » ront avec toi les richesses de tes superbes ennemis. Attends » la nouvelle lune, fais creuser de larges fossés, et tes ennemis » viendront s'y précipiter comme des mouches étourdies par » la fumée. » Les fossés sont bientôt creusés, l'on en remplit un de chaux, l'on pose des cuves pleines de liqueurs spiritueuses sur le bord.

Tout cela fait, l'on sert un repas en commun, l'on boit du même vin, et tous meurent avec les mêmes symptômes. Hakem traîne leur corps dans la chaux qui les consume, met le feu aux liqueurs et s'y précipite. Le lendemain, les troupes du calife veulent avancer, mais s'arrêtent en voyant les portes ouvertes ; l'on entre avec précaution et l'on ne trouve qu'une femme, maîtresse d'Hakem, qui lui a survécu. Telle fut la fin de Hakem, surnommé Durhaï, que ses sectateurs croient avoir été enlevé au ciel avec les siens.

Cet exemple est incroyable. Jusqu'où peut pousser la fureur de l'illustration !

VERS UN ROMANTISME RÉVOLUTIONNAIRE

I. LA CONSCIENCE CRITIQUE RADICALE

Ceux que l'on nomme couramment « les intellectuels » (comme s'ils formaient un groupe social homogène) viennent d'acquérir une expérience douloureuse mais précieuse.

Mieux informés que beaucoup d'autres (mis à part les hommes publics, les politiques) ou plus sensibles, ils ont réagi devant les événements d'une manière nouvelle. En raison même du manque d'attitudes réfléchies et de réactions averties dans d'autres catégories sociales, ils ont créé leurs organes et leurs organismes propres. Ils ont eu leurs courants d'opinions clairement distincts. A la suite de quoi ils ont voulu peser dans la balance politique plus que ne le leur permettent leur poids social réel et leur influence effective. Ils ont voulu agir non plus en tant qu'individus épars dans des groupements et formations diverses, mais en tant que groupe spécifique (justifiant ainsi a *posteriori* cette dénomination qui leur avait été infligée d'une manière à la fois vague et péjorative : les « intellectuels »).

Ils ont souhaité, plus ou moins clairement, une politique de l'intelligence, donc une politique de l' « intelligentsia ». Ils envisageaient généralement cette politique comme révolutionnaire et surtout comme introduisant dans la vie publique leurs propres soucis de clarté, de vérité, de justice.

Cet effort n'a pas été vain sur le plan de l'information.

Cependant, sur le plan de l'efficacité politique, l'échec est patent, cuisant.

S'il y a une intelligence politique, il ne peut y avoir de politique de l'intelligence, encore moins de l' « intelligentsia » (qui ne constitue pas une classe sociale, même lorsqu'elle représente une force sociale). Les intellectuels intéressés ont donc connu cette amertume : avoir d'autant plus tort qu'ils avaient davantage raison — se voir frappés brutalement à cause de leur intelligence des faits et des événements.

Cela ne signifie pas qu'il faille cesser d'agir politiquement aux côtés de la classe ouvrière, ni suspendre les efforts concertés pour revaloriser devant les masses et dans le cœur des révolutionnaires l'idéal compromis à la fois par le « stalinisme », par sa mise en accusation et par la « déstalinisation » avortée.

Cependant il convient de dégager les leçons de cet échec, et sa signification. Pour la réflexion critique se fait jour l'idée que la fonction propre des intellectuels s'exerce *précisément* sur le plan des « valeurs », de la culture, de l'art ; en termes marxistes : des superstructures. Là, sur ce plan, ils peuvent introduire leurs préoccupations et créer du nouveau, en tant qu'intellectuels, individus et groupements. Ne doivent-ils pas aujourd'hui revenir à cette fonction créatrice, avec plus de force lucide et de netteté, en bénéficiant des expériences récentes ?

Le mouvement qui s'est manifesté depuis quelques années signifie que des aspirations surgissent, dont il reste à prendre clairement conscience. Un passé disparaît ; un horizon nouveau monte devant nous.

Parler aujourd'hui de « crise », ou de telle « crise » déterminée — dire que nous traversons une période de crises multiples — c'est une banalité. Effectivement, quel que soit le secteur envisagé, dans la science, la philosophie, l'art, la vie sociale et morale, la culture, on peut

aisément décrire des symptômes de crise, parfois de faillite, toujours avec de graves *problèmes* (de ce mot « problème », on use et abuse ; on se prend à aimer les « problèmes » pour eux-mêmes, sans vouloir les poser en termes solubles, sans tirer de leurs positions un enseignement critique et positif, sans les organiser en une véritable « problématique »).

Le nouveau, sous cet angle, c'est que l'idéal socialiste ou communiste n'échappe plus à la mise en question. Il fait problème. Il ne peut échapper à l'examen critique, au bilan qui pèse le négatif et le positif. Il a besoin d'arguments neufs. Jusqu'à cette dernière année, cet idéal (c'est-à-dire le socialisme et le communisme considérés comme idées) restait intact. Les adversaires ne pouvaient que le rejeter avec des argumentations dont le sens de *classe* apparaissait bientôt avec évidence. Ils ne pouvaient l'atteindre, l'obscurcir. Aujourd'hui cet idéal éclatant s'est terni jusque dans le cœur de ses partisans les plus fidèles et les plus sincères. Il s'est flétri surtout dans les cœurs sincères. Il ne stimule plus l'action et le courage. Il ne s'ajoute plus aux revendications, aux actions partielles, aux forces pratiques agissant dans la lutte des classes, pour la couronner et leur apporter une plus haute certitude. Même si l'on ne met pas en doute le sens de l'histoire et la mission de la classe ouvrière, *le vide actuel* s'ouvre et se creuse, béant...

Comment le combler, ce vide éthique, esthétique, culturel, qui se fait cruellement et profondément sentir ? Le mal, une absence d'enthousiasme et de confiance, se répand bien au delà des rangs des « intellectuels ». Et ce n'est pas avec des sermons ou des objurgations qu'on le guérira.

Le présent texte se limite au domaine de l'art, sans négliger le fait que l'éthique et l'esthétique ont une certaine liaison ; la question du *style* concerne aussi bien la vie que la littérature.

On voudrait ici commencer un inventaire et surtout ébaucher le tracé des lignes de force partant du présent, et le joignant au futur, sans prétendre pour cela couvrir l'horizon entier, mais en donnant une orientation à l'actuel pris dans l'ensemble de ses « problèmes ».

L'on voudrait d'abord insister, en lui ajoutant un supplément de conscience, sur le caractère *problématique* de l'art moderne. En entendant par là qu'il ne se fonde pas seulement sur des «problèmes» originaux (techniques ou subjectifs), mais qu'il repose sur le caractère foncièrement problématique — donc incertain — de la vie réelle et du moment que nous devons traverser, et accepter comme il est. Ce caractère problématique détermine l'usage des moyens d'expression et ce que l'on appelle en termes imprécis les formes et les contenus de cet art.

L'on ne considère pas ici à l'avance ce caractère problématique comme hostile à l'art, comme accablant, comme désignant la laideur de la vie « moderne » et l'exigence d'une transfiguration, ou enfin comme devant dériver l'intérêt ou l'intention vers des objets non problématiques (religieux, moraux, philosophiques ou politiques).

On ne considère pas à l'avance que l'élément problématique voue l'artiste à la stérilité, et que la création implique nécessairement la sécurité, la certitude, les données concrètes assurées et les affirmations catégoriques. Au contraire. Sans opposer l'aventure à la sécurité ni le travail patient à la vocation, on suggère que dans la laideur de la vie bourgeoise comme telle, et en contradiction avec elle, au cours des transformations du « monde moderne », et à cause même du caractère problématique du « vécu », se dégagent des éléments d'un style et d'une beauté (et cela à partir des techniques, bien qu'en soi les techniques posent seulement des problèmes, ouvrent des possibilités, mais ne déterminent que des formes vides de substance).

Avec un supplément de conscience critique, l'on arrive à conclure que les formes de l'art se trouvent déjà déterminées spontanément par ce caractère.

C'est ce que manifeste le déclin — momentané ou définitif — de certaines tendances existantes. La critique radicale de l'existant et l'ébranlement des certitudes acquises doivent commencer par ce bilan.

a. *Classicisme et néo-classicisme.*

L'influence prépondérante du classicisme se perpétue en France par la voie scolaire, universitaire, académique. L'académisme confond deux aspects différents de la culture : l'étude attentive des œuvres reconnues comme durables — et leur érection en modèles absolus, s'imposant à l'imitation et pourtant inimitables, hors de portée.

Le classicisme français comporte ainsi des dangers de par sa grandeur et du fait qu'il se situe historiquement avant la période révolutionnaire de la bourgeoisie (à l'inverse du grand classicisme allemand, Gœthe, Schiller). Nos œuvres classiques sont ainsi devenues des « lieux communs » au sens le plus haut du terme, acceptées, reconnues unanimement, mais qui bouchent obstinément l'horizon. Leur étude a donné lieu et donne encore lieu à des travaux du plus grand intérêt ; mais le classicisme passe pour avoir posé et résolu d'avance les principaux problèmes de contenu et de forme.

Cette obsession du classicisme permet d'éluder l'analyse des conditions de tout classicisme. Or la connaissance critique de l'histoire générale et de l'histoire de l'art montre que le classicisme suppose de multiples *accords* : entre les individus et les groupes sociaux — entre les représentations (les idées et les idéologies) et le vécu — entre les institutions et la structure sociale. Moins l'accord est réel, plus la tentative de classicisme est vaine et stérile (c'est ce qui est arrivé au milieu du XIXe siècle, après le reflux de la première vague roman-

tique). En Allemagne même, le classicisme de Schiller a souffert (plus que celui de Gœthe qui dominait plus profondément les contradictions et les transitions historiques) d'un désaccord naissant entre les aspirations et le vécu, entre les idées et les rapports sociaux. Plus l'accord est profond, plus le classicisme va loin et se donne des modèles, des genres, des types et des lois fondées (ce qui s'est passé dans notre XVIIe siècle ; le classicisme permit d'estomper ou d'éliminer les désaccords persistant à l'intérieur d'une structure sociale et politique comportant l'équilibre mutuel et la pénétration réciproque de deux classes sociales dominantes — féodalité et bourgeoisie — réalisant l'unanimité autour du roi, structure qui paraissait donc achevée, cohérente, définitive).

Le fétichisme des classiques se limiterait aujourd'hui à l'enseignement scolaire et à l'académisme si, paradoxalement, des éléments avancés de l' « intelligentsia » (dont on aurait pu attendre qu'ils prennent ou qu'ils gardent une attitude subversive !) ne s'y étaient ralliés, et n'avaient essayé de le galvaniser.

On connaît la tentative prise en mains par Aragon pour revaloriser les formes fixes et traditionnelles de notre littérature française (le sonnet, etc.). Cette tentative avait un sens dans la mesure où l'on pouvait envisager un développement très harmonieux de la société socialiste, une absence de contradictions dans l' « homme socialiste » ou dans l' « homme communiste », ainsi qu'une évolution relativement aisée de la société française vers le socialisme. Dans la mesure où l'on considérait les contradictions comme s'accumulant d'un seul côté (du côté capitaliste, et dans les rapports du « camp » capitaliste avec le « camp » socialiste), elles devaient de l'autre côté s'émousser, laissant place à un accord, avec des conflits superficiels ou mineurs. L'élément problématique devait alors s'estomper pour laisser place à un ensemble de certitudes éthiques ou esthétiques.

Dans cette perspective ont été lancées les campagnes pour un néo-classicisme. C'est également dans cette perspective que Georg Lukàcs a commencé l'élaboration d'une théorie. Nous ne la connaissons pas encore et peut-être cette élaboration n'est-elle pas terminée. Nous pouvons seulement faire état d'indications d'une grande importance. Lukàcs part d'une analyse du classicisme et du romantisme allemands, ainsi que du réalisme romanesque balzacien. Pour lui (avec la réserve faite ci-dessus, et en supposant qu'il n'ait pas modifié ses positions fondamentales), le romantisme tend inévitablement vers une attitude réactionnaire. Il y a opposition et même incompatibilité entre *le dramatique* et *l'épique* (Georg Lukàcs se réfère ici constamment à Hegel, à Gœthe et Schiller, et au-delà d'eux à Aristote). Or, d'après lui, le roman moderne réaliste tend à reconstituer l'épopée sur un plan nouveau, en réunissant l'individuel, le caractéristique et le typique (social) dans un accord pleinement harmonieux.

L'on peut aussitôt remarquer que l'œuvre la plus importante de notre époque, celle de Brecht, refuse l'opposition du dramatique et de l'épique. Au contraire : elle se propose — en rompant avec la tradition aristotélicienne — de les unir. De plus, le théâtre de Brecht n'implique pas l'adhésion au présent, ni la présence intégrale du « représenté ». Au contraire, en impliquant l'éloignement, il implique le désaccord et, par conséquent, l'appréciation critique. Brecht rend sensible dans un spectacle réglé le problématique, la distorsion vécue — intérieure et objective, — la négativité typique, l'inacceptable et l'inaccepté. Quelles que soient les limites de l'attitude définie par lui, limites qui se révéleront tôt ou tard, elle a pour nous une signification exemplaire, non encore épuisée.

Et quelles conclusions tirer du *Roman inachevé* d'Aragon ? Ce qui rend cette œuvre émouvante et

valable, c'est le déchirement intérieur, les tensions et distorsions ; c'est l'éclatement des cadres prévus, la confusion des genres (de la poésie et du roman, du lyrisme objectif et subjectif, confusion d'autant plus remarquable qu'elle manifeste la rupture — dramatique — de l'accord entre le subjectif et l'objectif !).

Les perspectives conditionnant un néo-classicisme ne se sont pas réalisées. Elles furent pour le moins prématurées. Les conditions d'un accord fondamental, qui ne laisserait hors de sa sphère que le vieilli, le dépassé — les déterminations sociales, culturelles et politiques de la bourgeoisie comme classe, — n'apparaîtront que plus tard, et nous ne savons pas quand. Pour le moment, l'homme nouveau, ne serait-ce pas l'homme du désaccord lucide et des contradictions approfondies, plutôt que l'homme de l'accord forcé, dépouillé de ses contradictions par un miracle idéologique, et par là étrangement mis en contradiction avec sa propre idéologie, la dialectique ?

b. *Le réalisme socialiste.*

Ceci nous amène à préciser la nature, la portée, la validité de ce concept.

Il s'agit effectivement d'un concept *historique*, valable et même difficilement réfutable comme tel. Si l'on dit que la société socialiste doit avoir et aura son expression esthétique ; que l'art de l'avenir exprimera les transformations sociales ; que dès maintenant il peut « représenter » les luttes sociales et politiques — cette affirmation s'impose avec une sorte d'évidence. Le concept historique, portant sur une période mal déterminée, désigne et désignera l'art de cette période, quel qu'il soit (classique ou romantique ou autre chose). De plus, le concept historique se joint à d'autres concepts historiques et théoriques portant sur l'histoire de l'art, son rapport avec le travail, la technique, etc... Mais l'on a

confondu ce concept historique avec un concept spécifiquement esthétique et plus encore avec une théorie. On a voulu en déduire une méthode pour créer dans le domaine de l'art, et des critères d'appréciation. Par un sophisme, c'est-à-dire par une opération logique curieusement formelle, on a considéré les déductions à partir du concept présupposé (posé esthétiquement) comme des critères portant sur les œuvres concrètes. Tout concept valable a un contenu objectif et exprime un contenu ; il ne peut précéder ce contenu. Un concept esthétique exprime des œuvres, formule leurs conditions et leurs lois ; au contraire, dans ce cas, on a tiré du concept formel non seulement le contenu mais le critère du contenu.

Résultats : le vide théorique et pratique, la forme conceptuelle sans contenu, c'est-à-dire le contenu venant d' « ailleurs ».

Sans réfléchir aux contradictions dans lesquelles on s'engageait, on a donné au réalisme socialiste pour contenu les formes fixes, les traditions nationales. Le radicalement nouveau, ou présumé tel, a reçu pour contenu l'ancien. Et cet ensemble bigarré a été présenté comme cohérent et mieux que cohérent : comme dépouillé de contradictions internes et s'imposant normativement.

Le réalisme socialiste s'est joint au néo-classicisme dans une systématique dépourvue d'élaboration sérieuse (représentant par certains côtés un « système » ayant force de loi, étendant à l'éthique comme à l'esthétique les certitudes politiques — et par d'autres l'absence de système, l'incohérence échappant aux prises de la pensée critique).

L'éclatement de ces certitudes contradictoires (en l'ancien, le traditionnel, le fixé, l'élaboré, le classique — et le nouveau, l'éventuel, le néo-classique) était inévitable ; et c'est un élément important de notre conscience critique intégrale.

c. *L'ancien romantisme.*

Pour le situer objectivement, il faut renouveler les méthodes d'étude, abandonner les synchronismes faciles (qu'un marxisme vulgarisé, réduit à un économisme ou à un sociologisme également schématiques, semble justifier) pour les remplacer par une analyse *diachronique* des distorsions dans le temps, des équivoques et malentendus historiques.

Le romantisme allemand naquit à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle. En 1802, Novalis écrit : « *Plus l'homme est autonome, plus la qualité des médiateurs s'affine : fétiches, astres, animaux, héros, idoles, dieux, Homme-Dieu* » (*Fragments*, II, p. 479), ce qui introduit une interprétation cosmologique et mythique de l'histoire, de la pensée, de la conscience et de l'art, et plus précisément une *pseudo-historicité* irrationnelle, interprétation subjective — sous le revêtement mythique — opposée à la dialectique hégélienne. En 1808, le philosophe Schubert fait paraître son livre sur *le côté nocturne des sciences naturelles*, qui suit de peu *La Symbolique du rêve*. En 1813, Hoffmann termine les *Fantasiestücke in Callots Manier*, où se nouent les thèmes du romantisme littéraire allemand.

Le mouvement français dit romantique commence quelques années plus tard. Par une conception sommaire des synchronismes, on lui attribue généralement des caractères analogues au mouvement de même nom en Allemagne. Or l'analyse des thèmes et des contenus, comme des genres et formes, montre plus de différences que de ressemblances.

Le romantisme allemand se fonde sur un postulat implicite : éluder la révolution (démocratique bourgeoise) ; accepter en fait la société bourgeoise allemande, et même son mélange équivoque de féodalité et de bourgeoisie, en la refusant idéalement, en la fuyant

dans l'ironie, le rêve, le mythe, la magie et les éléments cosmiques.

Le mouvement romantique français tire au contraire les conclusions esthétiques de la Révolution française. Il les assimile lentement, difficilement, sur le plan de l'art. Si le romantique français méprise les philistins, s'il refuse la société bourgeoise et les bourgeois, c'est au nom de la Révolution et de la démocratie, et parce que la société issue de la Révolution ne correspond ni aux aspirations, ni aux valeurs, ni aux idées (aux idéologies) des révolutionnaires, et enfin parce que les idéologies justifiant la société bourgeoise n'ont plus ou n'ont pas encore d'influence profonde.

Le mépris pour le réel, la fuite dans l'exotique ou le rêve, l'exaltation de la jeunesse et de la passion, analogues formellement dans l'un et l'autre mouvement, signifient autre chose dans le romantisme français et dans le romantisme allemand. Dans ce dernier, le refus de la société bourgeoise enveloppe une acceptation. Dans l'autre, l'acceptation apparente (au début de la carrière littéraire de Hugo, de Lamartine, de Musset, etc.) implique un refus profond et une aspiration au dépassement. Aspiration qui éclate après 1830, justement lorsque la domination bourgeoise se consolide et devient évidente.

Cette différence radicale se manifeste dans la manière d'interpréter la *nature* — le concept de nature — et de l'utiliser comme moyen d'investigation et d'expression. Pour le romantisme français, le concept de nature garde un contenu essentiellement *anthropologique* ; il implique l'égalité entre les hommes, la bonté originelle, la liberté et la fraternité possibles. Sauf chez Chateaubriand, aïeul, par le style, par l'idéologie, du romantisme réactionnaire en France. (Sauf aussi chez Vigny, ce qui ne va pas sans relation avec l'attitude sociale et politique de celui-ci !) Dans le romantisme allemand, le concept de

nature prend un sens *cosmologique* ; il désigne « le monde », la profondeur inaccessible, l'abîme, la fuite du fond de l'existence ou l'existence sans fond, avec laquelle il faut trouver un « medium ». La nature contient le mot de l'énigme humaine, non l'inverse. Une autre vie se dévoile en la vie sociale. Pour déchiffrer l'énigme, le poète apporte sa grille.

Les « romantiques » français se rattachent beaucoup plus à Rousseau et aux penseurs qui ont préparé la Révolution sur le plan idéologique, qu'aux romantiques allemands, malgré les influences incontestables de ceux-ci sur ceux-là. On ne peut donc les nommer « romantiques » qu'en dissociant le sens de ce mot et en le précisant.

Le mouvement littéraire correspondant au romantisme allemand ne se développe en France qu'après 1848, et dans une situation analogue, avec les mêmes caractères : acceptation de la société bourgeoise comme constituant le « réel » (après l'échec de la Révolution) — salut humain par la fuite vers le rêve, l'idéal, le passé, le mythe, l'art pour l'art, etc...

Qui introduit en France les thèmes de Novalis, à savoir le minéral, la pierre, le métal, comme symboles cosmologiques ? Baudelaire. Que Baudelaire y ait ajouté un terrorisme littéraire antibourgeois a une certaine importance mais ne change rien à l'affaire. Qui exprime en formules denses et claires les thèmes épars chez Hoffmann, d'après lesquels chaque être est un autre ? Rimbaud.

Ces analyses diachroniques, en désintégrant le concept habituel du « romantisme », mènent à une « périodisation » de notre histoire littéraire assez différente de celle que l'on admet couramment. L'époque 1750-1848 (approximativement) constitue une « période » marquée par les deux révolutions bourgeoises, leur préparation et les déceptions qu'elles entraînent. La coupure inter-

vient en 1848. L'échec de la Révolution (au cours de laquelle entre en scène le prolétariat), suivi bientôt de l'échec de la Commune, marque le début d'une autre période. Quand se termine-t-elle ? De nos jours. Le surréalisme, comme le symbolisme, furent des suites, des étapes de la dégénérescence de l'ancien « romantisme ».

Pour s'en rendre clairement compte, il suffit d'analyser l'évolution de l'image et de l'imagination. Le romantisme anthropologique et démocratique (bourgeois) crée des *images-figures*, des images qui sont des êtres humains vivants, représentatifs : Rolla ou Lorenzaccio, Quasimodo et Jean Valjean, etc... Le romantisme cosmologique invente des *images-symboles* (la Femme nocturne, cosmique, Vase de tristesse et grande Taciturne ; le bateau ivre, le cristal, etc.). Le surréalisme achève ce déroulement logique en surchargeant de significations cosmiques des *images-choses*, parfois les symboles précédemment utilisés, mais en les accentuant : miroir, nuit, métal, minéral, cristal. Dans le surréalisme, *l'image-chose* devient fascinante, hallucinante. Le surréalisme, après avoir aménagé et exploité l'aliénation poétique dans l'image « convulsive et figée », se termine logiquement dans l'occultisme, comme le romantisme réactionnaire allemand.

Une analyse explicitée indiquerait ici des contradictions à l'intérieur de ce déroulement. En particulier le terrorisme littéraire antibourgeois de Baudelaire au surréalisme, en tant qu'élément postrévolutionnaire, et facteur d'intimidation par le scandale et la provocation, introduit un élément qui manque au romantisme de Novalis, de Hoffmann, de Kleist. Et l'on pourrait suivre le chemin d'Éluard réanimant et défétichisant l'*image-chose* pour l'investir à nouveau de signification humaine, en abandonnant la thèse du salut humain par la révélation poético-cosmologique.

De même, l'analyse historique plus développée mon-

trerait des oscillations dans l'attitude vis-à-vis du langage et du verbe (tantôt exalté avec l'éloquence et la rhétorique, puis renié) ou vis-à-vis du passé (tantôt renié mais le plus souvent acclamé et d'autant plus que plus lointain, plus proche des origines, du primitif, de l'enfance de l'espèce ou de l'individu).

Généralement l'ancien romantisme prend distance par rapport au présent en se servant du passé. L'ironie romantique juge l'actuel au nom du passé — historique ou psychologique — idéalisé ; elle vit dans l'obsession et la fascination de la grandeur, de la pureté du passé.

d. *L'existentialisme.*

Après la défaillance du surréalisme, l'existentialisme représente un *temps mort*, un vide pur, qui croit apporter la clarté.

Parmi les « existentialistes » notables, les uns croient pouvoir se passer d'une attitude théorique pour aborder le « réel » (Camus), les autres (Sartre) estiment pouvoir sauter de leur vision d'ensemble — la question philosophique étant réglée — à la description intégrale du réel.

Or l'existentialisme littéraire comporte une attitude théorique inexprimée ou indirectement exprimée. Pour lui, le *vécu* se suffit, c'est-à-dire le présent. Il porte en lui son sens. On peut s'installer dans le vécu (dans l' « existentiel »), et cette adhésion à l'immédiat constitue précisément le caractère propre du véritablement *vécu* (son critère d'authenticité).

Il y a dans l'existentialisme littéraire une sorte d'espoir inconditionnel dans le contact avec le présent, sans distance, sans attitude (sans « idéologie ») permettant de dégager ses significations immanentes. Toute distinction, différence ou contradiction s'efface entre le réel et le vécu, entre le possible et le présent, entre la conscience et elle-même.

Cette pure description (phénoménologique) du présent

s'engage ainsi dans une contradiction. Elle suppose une attitude, l'attitude restant — en apparence — extérieure à la description. L'authenticité du vécu risque d'impliquer la plus grande duperie : toutes les duperies. L'ironie, la distance, la défiance disparaissent dès que l'on se croit installé dans le vécu. Objets et consciences *réduites* au présent par l'hypothèse perdent leur profondeur pour une obscurité ménagée ou une ambiguïté formelle.

Si nous examinons les œuvres les plus valables, il se trouve précisément qu'elles prennent appui sur des mythes pour parvenir à représenter le présent sans le réduire (exemple caractéristique : la pièce de Sartre *Huis-Clos* dans laquelle le surnaturel devient miroir reflétant la profondeur réelle du vécu et par surcroît le désabusement devant cette vaine profondeur).

En résumé, le vécu se donnant son propre sens, cela signifie : questions sans réponses. Tout est remis en question — et finalement rien. Tout est accepté dans le vécu et comme vécu. L'existentiel conçu comme entièrement problématique donne lieu à une suite de « problèmes » sans solutions, sans positions claires, sans liens, ne constituant pas une « problématique » cohérente.

e. *Les genres.*

Après cette analyse des tendances (idéologiques), ébauchons une analyse des genres et de leur état actuel.

Les difficultés du *roman* comme genre sont connues. Elles vont avec son succès croissant et son énorme surestimation dans le secteur littéraire. Ce n'est pas sans raisons que le genre romanesque fut simultanément mis en question par le surréalisme (au nom de la poésie) et par un certain gauchisme (comme genre spécifiquement bourgeois). Le roman a prouvé sa vitalité ; il correspond à un besoin, à des besoins. Mais lesquels ?

Son succès dans le public s'accompagne d'une détérioration générale qui lui enlève signification et valeur

exemplaire. Par une tendance irrésistible, le roman se réduit à l'autobiographie (plus ou moins transposée) et à une variante du journalisme. Un style, un ton, une forme de compte rendu, psychologique ou descriptif, l'emportent. Le roman tombe du haut de sa grandeur et de ses ambitions (formulées théoriquement par Lukàcs). On le voulait épique. En réalité le pouvoir de construction romanesque disparaît. Dans la littérature française, la dernière construction valable, répondant à l'*intérêt* comme catégorie esthétique fondamentale pour le roman, se trouve dans *Les Thibault* de Roger Martin du Gard. Il y avait davantage de pouvoir constructif dans *Les Mystères de Paris* que dans tel ou tel cycle romanesque ou « roman-fleuve » actuel ! Le roman « réaliste socialiste » n'a pas échappé à cette détérioration par le journalisme. Pratiquement, il y a contribué. Sa théorie n'a pu définir convenablement le « typique » ; elle a oscillé entre l'individuel et le caractéristique, le banal et l'unique, le moyen et le générique. Si l'œuvre de Cholokhov (notamment *Sur le Don paisible*) correspond encore au désir d'exprimer dans un style et une composition épiques la totalité d'un moment, *La Jeune Garde* de Fadeïev et *Les Communistes* d'Aragon ne répondent que fort mal à cette ambition immense. Ici encore, un dessein prématuré n'aboutit qu'à un formalisme, à un conventionalisme.

Pourquoi ? Faut-il incriminer les hommes, les talents ou l'absence de talents ? Certes pas. Incontestablement, le « public » recherche et réclame ce style de compte-rendu ; il veut du « vécu », de l'immédiat, du direct (apparemment) au détriment de la construction, de la « typification », de l'amplification. Le goût de l'information, façonnée par les moyens d'expression directe et objective (en apparence), photo, cinéma, radio, télévision, l'emporte sur le goût littéraire. Ce phénomène semble général, et non point propre à tel pays ou tel régime social et politique. S'agit-il d'ailleurs d'un simple besoin

d'information et de participation directe à l'immédiat ? Non. Ce goût a d'autres sens. Il exprime avec lassitude la mise en question universelle et le repli sur l'immédiat, l'abandon du problématique devant l'excès de problèmes sans formulations et sans solutions. Les individus et leur conscience « privée » (de liens avec le reste du monde) exigent et attendent de l'immédiat (de l'individuel) des rapports simples avec les autres consciences, spectaculairement déployés. De cette attitude et de ses conséquences, une vraie prise de conscience du « moderne » doit tenir compte.

De plus, l'enchevêtrement des contradictions et des « problèmes » devient tel qu'aucune idéologie ne s'avère capable de le dominer. Du côté marqué par la conscience bourgeoise malheureuse, on va jusqu'à chercher dans la sexualité le fil conducteur et l'idéologie capable de comprendre la totalité des conflits internes ou externes. En vain. Le marxisme, de son côté, jusqu'ici n'y est pas parvenu, faute d'avoir tenté d'établir une « problématique » cohérente, et parce qu'il prétendait prématurément avoir résolu tous les problèmes et résorbé toutes les contradictions. Dès que le vécu est décrit et immédiatement exprimé comme tel, les problèmes accumulés disparaissent dans une absence de problèmes, qu'ils passent ou non pour avoir reçu leurs solutions, qu'ils restent entièrement ouverts ou soient clos par décret.

La *poésie*, longtemps intimidée par le surréalisme et s'en déprenant difficilement, cherche des voies nouvelles. Elle tend vers l'épique et le familier réunis, vers l'union du lyrisme objectif et du lyrisme subjectif, vers l'expression poétique d'une « totalité ». En ce sens se rejoignent des influences salutaires : aussi bien celle de Claudel et de Saint-John Perse que celle d'Aragon. Mais s'il y a une nouvelle poésie qui semble poindre çà et là, elle ne sort pas encore du balbutiement.

Le *théâtre* montre comme le roman une vitalité décon-

certante dans le déclin évident. Il correspond à un besoin, à celui d'un public déterminé qui impose ses exigences. Le public a du talent ou n'en a pas, a fort bien dit un auteur contemporain.

Et cependant le théâtre donne des signes nets d'aspirations nouvelles (se rattachant, peut-être illusoirement ou momentanément, à Brecht).

Il cherche à dire les échecs, les aliénations, les drames de ce moment. Malheureusement il se laisse saisir par les formes d'un expressionnisme statique, figé et crispé (Beckett, Ionesco), dans lequel la problématique s'abîme en absence de problèmes.

En *musique*, une mutation s'opère non sans douleur, avec des difficultés et des contradictions dont on n'entrevoit pas l'issue. Ici, le caractère problématique de l'art et de l'artiste moderne se révèle avec violence. La musique actuelle se définit (dans la mesure où elle se définit) de façon seulement négative par rapport à l'ancienne : atonale, athématique. Ici, visiblement, la technique perfectionnée débouche sur des virtualités qu'elle ouvre et ne définit pas. Le chemin de l'art et celui de l'artiste doivent se construire eux-mêmes ; la confusion entre les moyens techniques et l'œuvre, le caractère opératoire que tendent à prendre en ce cas ces moyens techniques à qui l'on ne peut offrir de route déjà tracée, créent des risques d'échec et d'avortement.

Il en va de même en peinture, où la technicité, au lieu de se considérer comme ensemble de moyens, tend à s'imposer comme fin, critère et sens, créatrice par elle-même de formes plastiques. Ce qui entraîne la dégradation de la technique. Chez ses meilleurs représentants la peinture actuelle découvre sa voie en dépassant peu à peu l'opposition féconde du figuratif et de l'abstrait. Dans le domaine de la peinture, comme dans celui de la poésie et du théâtre, mais plus clairement, s'esquisse déjà le nouveau romantisme : avec

Pignon, Atlan et quelques autres, dans la ligne de Picasso.

L'on ne saurait se dispenser d'une analyse sérieuse du cinéma, en tant qu'il suscite et comprend des fonctions nouvelles de l'*image* concrète comme médiation entre les consciences humaines, entre l'homme et la nature (et réciproquement).

En résumé la situation de l'art moderne se caractérise par l'absence de modèles valables, de types, de genres définis, par l'échec des tentatives effectuées à partir de modèles connus — et aussi par l'échec de l'aventure absolue, de l'ouverture illimitée, de l'horizon sans perspective et sans orientation.

II. LE NOUVEAU ROMANTISME

Il se définit contre l'ancien romantisme, et cependant dans son prolongement : comme un renouvellement de certains thèmes, en éliminant certains autres.

Il prend pour point de départ, pour présupposition concrète, le vide spirituel du moment. Et cela avec l'ensemble de ses symptômes sociaux, éthiques, esthétiques (y compris le fameux « mal de la jeunesse » et le « mal de vivre » dont on nous rebat les oreilles sans dire en quoi il consiste, ce qu'il met en cause, ses conditions et ses implications).

La nouvelle attitude romantique ne se propose ni de laisser se creuser ce vide, ni de le remplir avec une certitude imposée. Elle suppose qu'en poussant jusqu'au bout — au lieu de le masquer — le caractère problématique de l'art et de la vie, il en sort quelque chose de neuf.

Pourquoi ? parce que le sentiment du « vide spirituel », éthique, esthétique, social, enveloppe effectivement la conscience obscure du *possible*. Et plus encore : sa proximité. Seule la possibilité d'une plénitude neuve

rend compte d'une telle conscience de vide et d'un tel vide des consciences. Seule la possibilité d'une communication par des moyens neufs et plus puissants qu'autrefois, d'une communication plus profonde, rend compte de l'étouffante impression d'incommunicabilité. Et d'où vient l'indignation croissante contre l'injustice et le mensonge, plus puissants et plus omniprésents que jamais, sinon de la possibilité pressentie d'une équité nouvelle et d'une véracité ? Seule l'exigence d'une vie plus totale justifie le sentiment d'insatisfaction et d'incomplétude qui assiège littéralement les sensibilités les plus vives et les plus lucides.

L'individu spécifiquement bourgeois s'établit dans sa conscience et sa vie *privées*, et s'y trouve bien. Faisant de nécessité vertu, sa *privation* lui paraît pleine et entière ; il s'installe commodément dans les « en tant que » ; il parle ou agit en tant qu'homme, en tant que père de famille, en tant que citoyen ou homme politique, en tant que bourgeois ou non-bourgeois ou intellectuel, en tant qu'homme pris dans la division du travail et homme débordant la division du travail, etc...

Ce système a éclaté. Plus exactement, l'impression que ce système ne se soutient plus, qu'*autre chose devient possible*, entraîne son éclatement, dans une souffrance insupportable, parce que rien n'a remplacé cette organisation défaillante. A la fois fragile et solide, elle couvrait à sa manière dans la pratique une totalité en la dissimulant. Discréditée, dépassée ou plutôt en voie de dépassement, elle laisse place vide, mais seulement parce que le possible enserre le présent. Ce *sentiment* déjà efficace peut servir de fil conducteur pour organiser, à travers la conscience critique (et le mot *critique* désigne ici le moment de la crise et du dépassement dans la conscience) simultanément la problématique approfondie du présent et le type virtuel de l'individualité. Le marxisme a eu jusqu'ici tort de vouloir constituer une individualité

nouvelle par la voie idéologique, alors qu'il s'agit d'une unité et d'une totalité concrète nouvelles, en formation, déjà virtuelles. Ce qui compte, ce n'est pas une totalité idéologique ou théorique, c'est la totalité concrète des possibles, en tant qu'exigeant la négation d'abord et ensuite la reconstitution des types de conscience et d'individualité. De sorte que ces types deviennent (*pour eux-mêmes*) aujourd'hui entièrement problématiques.

L'homme moderne reconnaît cette exigence, obscurément ou lucidement, encore que des conditions objectives — soit générales, soit individuelles — puissent l'en écarter et l'obscurcir et la rendre inefficace.

L'homme en proie au possible, telle serait la première définition, la première affirmation de l'attitude romantique révolutionnaire. Ou, si l'on veut, son premier postulat. Diffuse aujourd'hui, bien qu'inégalement selon les domaines de l'art et de la vie, on peut tenter de la précipiter, de l'exposer didactiquement.

Contre l'ancien romantisme.

Celui-ci, mis à part de nombreux cas aberrants, se définissait dans l'ensemble *par l'homme en proie au passé.* Ce passé signifiait toujours le retour en arrière dans le temps, soit historique, soit psychologique, vers les origines. Il s'agissait parfois du « primitif », de la simplicité et de la pureté native ; tantôt du moyen âge ou de l'antiquité ; tantôt de l'enfance. Le mythe du passé prenait donc des formes diverses, toujours poignantes, allant jusqu'à la fascination de l'inconscience. Plus généralement, l'ancien romantisme transformait le fétichisme et l'aliénation en critères du vrai et de l'authenticité : la possession, la fascination, le délire. D'où un contenu réactionnaire. Le nouveau romantisme maintient simultanément la lucidité critique, l'emploi des concepts — et l'imagination, le rêve, en tant qu'investigation du possible.

L'ancien romantisme, ayant conscience de la *privation* intérieure à l'individu (à la vie « privée »), essayait de la combler par le retour au passé, et aussi de la nier en l'exaltant. Il la transposait ou la transfigurait en force. Le Moi s'opposait au monde (le Non-Moi), défi permanent qui se traduisait dans la vie par la provocation, le scandale et le goût du scandale, le grand mépris et la frénésie plus affichée que réelle. Donc par un ensemble de mises en scène et de comédies personnelles. Le romantisme révolutionnaire rejette cette attitude. Au nom précisément du possible, il proclame que rien d'humain ne le laisse indifférent. Il préconise la compréhension : pour dénoncer les aliénations de la vie humaine, il faut d'abord les déterminer et les comprendre. Or elles se cachent. Elles constituent même le plus secret des consciences privées, aliénées, brisées. Mettre à nu les plaies implique non point le tranquille dédain mais la sympathie vivace pour les êtres humains, avec leurs conflits intérieurs, ce qui n'entraîne en rien l'acceptation de ce qui les aliène. Le romantisme révolutionnaire réconcilie la révolte romantique avec l'humanisme intégral. Au lieu de l'exaltation voulue, il comporte une froideur — apparente — corollaire de la fermeté dans l'opposition radicale à l'existant au nom du possible.

L'ancien romantisme se cantonnait dans la solitude (démentie par la recherche de l'expression et de l'imagination *pour* les autres, vécue, mimée ou réalisée en une œuvre). Il tendait à constituer des sociétés d'initiés, mondaines ou secrètes. Le nouveau romantisme exclut aussi bien l'isolement que la complicité. Il comporte une calme connivence, une alliance *pour* (le possible) et *contre* (l'aliénation qui rend entièrement problématique l'existant, en écartant le possible humain de l'existence). Le *nous* prend un sens ouvert, restreint et large en même temps.

L'ancien romantisme se proposait d'estomper les

contours — de mélanger les « genres ». Il introduisait l'ambiguïté parmi les catégories de l'esthétique.

Le nouveau romantisme insiste au contraire sur la netteté des contours. Chaque œuvre forme un tout — un objet privilégié — et ne peut pas ne pas former un tout (même lorsqu'elle espère s'affranchir de cette loi). Elle ne peut se définir par un aspect : forme ou contenu, langage ou écriture, expression ou projet (proposition).

Le problème des *genres* n'a rien de fondamental. Il se subordonne aux intentions expressives (aux « contenus » saisis et signifiés). Sur ce plan, la séparation comme la confusion des genres rétrécissent l'horizon. La théorie peut déterminer des rapports dialectiques entre les « genres » uniquement en partant de l'analyse d'un moment dans leurs transformations fonctionnelles. On ne peut partir des concepts de l'épique, ou du dramatique, ou du comique, ou du romanesque, définis en dehors de leur contenu et de leur actualité comme des essences immuables.

L'*image* doit assumer et assume déjà des fonctions subordonnées et nouvelles. La surestimation de l'image comme telle caractérisait l'ensemble du romantisme dépassé. Il a donc logiquement évolué vers le primat absolu de l'image, vers la confusion entre la magie de l'image et l'imagination. La théorie de l'imagination qui se dégage des tendances de l'art moderne (du cinéma en particulier) fait d'elle la *médiation* essentielle, qui ne peut suppléer ni supplanter les éléments qu'elle relie organiquement : le subjectif et l'objectif, l'individu et l'autre, l'homme et le monde, l'ordinaire (quotidien) et l'extraordinaire, le lointain et le prochain, etc...

L'ancien romantisme dans son ensemble chargeait et surchargeait de significations la jeunesse.

Pour le romantisme cosmologique, l'*enfance* jouait un rôle déterminant : médiation dans le temps (psychologique, historique, métaphysique) et dans l'imagination

entre l'originel et l'humain — absolu de la profondeur et de la spontanéité. Pour le romantisme anthropologique, l'*adolescence* jouait un rôle analogue, plus humain, plus ambigu aussi.

Pour le romantisme révolutionnaire, la jeunesse n'assume pas une signification symbolique. Elle ne supporte pas un sens extérieur à elle, mais porte des revendications réelles, des *possibilités* qu'elle pressent et ressent mieux que l'adulte. Lequel, aujourd'hui, généralement, a émoussé ses conflits et réduit ses contradictions pour « s'adapter » au réel, en renonçant aux possibles. Cet adulte se voit aujourd'hui à la fois réel, adapté à l'existant — et entièrement irréel, problématique. Situation pénible à laquelle échappe la jeunesse. Cependant la jeunesse comme telle réunit dans un grand déchirement trouble le sentiment du possible et celui de l'impossible. D'où son « mal ». Ceci nous introduit dans la dialectique du possible et de l'impossible.

Dans le classicisme, l'accord est essentiel ; le désaccord — le conflictuel — se subordonne à un accord initialement accepté ou bien reconnu et impliqué finalement dans l'harmonieuse unité de l'œuvre. Le tragique n'échappe pas à cette loi du classicisme.

Tout romantisme se fonde sur le désaccord, sur le dédoublement et le déchirement. En ce sens, le romantisme révolutionnaire perpétue et même approfondit les dédoublements romantiques anciens. Mais ces dédoublements prennent un sens nouveau. La distance (la mise à *bonne distance*) par rapport à l'actuel, au présent, au réel, à l'existant, se prend sous le signe du possible. Et non au titre du passé, ou de la fuite.

Ce qui doit faire naître des formes nouvelles de l'ironie. On ne peut plus opposer la fiction au réel accompli, ni le rêve ou l'ironie. La fiction comme l'image se présentent bien plutôt comme des moyens d'investigation, pénétrant plus essentiellement que la description dans le réel

existant pour le saisir, le dire, l'exprimer — pour s'en délivrer et le rejeter.

Donc, *avec l'ancien romantisme et dans sa ligne* :

On constate initialement et finalement la profonde rupture entre l'objectif et le subjectif, le premier de ces termes désignant le « réel » social établi, accompli (et non la société en général), le second désignant la conscience, valorisée par le pressentiment (et non le moi individuel isolément). Mais en même temps, on dépasse cette opposition en constatant le caractère chancelant de ce réel accompli, sa pression aliénante : son caractère intégralement problématique et déjà mis en question. On pousse donc jusqu'au bout, allant plus loin que l'ancien romantisme, et de façon logiquement conséquente — non intuitive — les distorsions, anachronismes, diachronismes, et leur conscience analytique. Si l'on s'établit, ce n'est que dans le possible. On assume donc, en le creusant, le caractère problématique du moment pour en tirer la seule attitude tenable.

Le dépassement de l'opposition entre l'anthropologique et le cosmique devient nécessaire. Il s'impose, de par les techniques et les sciences comme par la philosophie et l'art. Aujourd'hui les éléments, concepts et images, empruntés à la nature, désignent directement ou indirectement les pouvoirs de l'homme sur la nature. Réciproquement, les éléments humains représentatifs désignent aussi cette puissance. Ce qui permet d'entrevoir la fin des vieilles querelles entre l'intuition et la raison, entre l'acte et l'idée. L'abîme entre réalisme et antiréalisme doit aussi disparaître mais paradoxalement du point de vue du plat réalisme : par l'introduction des images extrêmes et de l'imagination délivrée, pénétrant le « réel », — à travers la distorsion entre l'objectif et le subjectif, et non en concevant celui-ci comme un plat reflet de celui-là. Le grand fait nouveau, essentiel, dans le moment présent, c'est donc le pouvoir sur la nature. Il

pose le problème central, problème des problèmes, par rapport auquel les autres se posent, se situent, s'organisent, se systématisent. Des énormes moyens mis à notre disposition, que faire ? et comment faire pour que le *pouvoir* (des hommes sur la nature) devienne plus qu'un moyen : une substance, une puissance partagée, à laquelle chacun puisse participer plus et autrement que par le rêve et l'imagination ?

La contradiction fondamentale, sous cet angle, se formule ainsi : l'illimité du possible, de l'horizon ouvert, vient du pouvoir — et le pouvoir gigantesque des hommes réunis sur la nature se traduit pour chacun d'eux en impuissance. Ce pouvoir humain se transforme encore — sous nos yeux, autour de nous, avec nous, en nous, sur nous — en pouvoir de quelques hommes sur d'autres.

Le romantisme révolutionnaire rend déchirantes les contradictions déjà données ; comme l'ancien. Mais ce ne sont pas les mêmes. Au lieu des couples : « sommeil-veille » ou « société-individu », ou « enfance-adulte », ou encore « être et néant » ou « convulsif-figé », nous entrevoyons d'autres couples de contraires poussés jusqu'à la contradiction, qu'il faut maintenir ensemble : « *présence-distance* », « *refus-acceptation* », « *adaptation-détachement* », « *défi-humanité* », ou encore « *partiel-total* ». Les maintenir dans leur conflit suppose le dépassement du vieux système des « *en tant que* », qui élude les problèmes et la problématique d'ensemble.

Le possible.

La dialectique du possible, déjà indiquée, apporte la clef pour ouvrir les portes fermées du présent. Le possible s'oppose au réel et fait partie intégrante du réel : de son mouvement. Si le possible se découvre aujourd'hui comme un horizon indéterminé et sans limites, c'est que le réel porte en lui des contradictions radicales.

Voici donc la racine amère de ce réel que le romantique

révolutionnaire rejette au nom du possible plus réel que le réel. Désaccords, ruptures, distorsions s'accusent en raison de la *proximité lointaine* (étrangement) de l'accord, de l'universalité. L'aliénation prend le maximum d'intensité et de diversité au moment où la plus grande « désaliénation » s'approche ; ce qui rend nécessaire la conscience la plus aiguë de toutes les formes de l'aliénation, pour les refuser.

La fin du divorce entre le cosmique et l'humain (le cosmologique et l'anthropologique) supprime les limites des anciens romantismes ; elle libère de nouvelles formes. Elle permet une nouvelle définition de l'image et de l'imagination, de leurs fonctions (ce qui ne présuppose pas que le rêve, ou l'ironie, ou l'imagination, n'offrent pas à leur tour de nouveaux dangers, de nouveaux risques d'aliénation !).

Ainsi vont ensemble, contradictoirement, le pouvoir et l'impuissance, le réel établi et la dissolution générale de l'existant, la solidité brute et le caractère problématique. Quant à la contradiction interne du possible, elle se manifeste dans l'opposition de l'immédiat et du *possible-impossible*. Il suffit d'énumérer :

Le possible-possible.

S'installer dans la vie (bourgeoise, aujourd'hui, en France).

Chercher un job, un appartement (ce qui déjà n'est pas si facile...).

Rêver tranquillement d'une tranquillité point trop dérangée.

S'établir dans l'amour.

Considérer la vie des autres hommes et femmes comme un spectacle (digne d'attention et même d'un certain intérêt).

Prendre ses distances dans le présent et par rapport au présent, se rendre invulnérable.

Poser implicitement ou explicitement la commodité

comme critère du réel, ou le succès, ou l'argent, ou plus humainement la gentillesse, etc...

Employer un jargon.

Mettre, si l'on est écrivain, au-dessus de tout le langage.

Choyer la technicité.

Aimer les problèmes pour les problèmes (et les pseudo-solutions qui enfouissent les problèmes). Devenir un homme-à-problèmes.

Aller jusqu'au cynisme et au faux défi (jusqu'au point d'honneur à l'occasion).

Se replier sur la voiture et la vitesse, la danse, l'amour quantitatif.

Se ménager des lignes de retraite, portes de sortie, etc.

Le possible-impossible (le plus lointain).

La participation de l'homme et de la femme quotidiens à la puissance accumulée dans les sphères de la technique, de l'État, de la richesse.

La communication avec un langage approprié, entre les consciences privées.

Le calme sans monotonie, la jouissance sans cruauté.

La plénitude. La totalité.

Le nouveau romantisme (révolutionnaire) affirme le primat du possible-impossible et saisit cette virtualité comme essentielle au présent. Il estime ainsi franchir l'abîme entre le vécu partiel et le présent total. Il se propose de donner une signification nouvelle à ce mot si vague et dont on a tant abusé : le *moderne*. Il soustraira cette signification au snobisme, à la technocratie, aux convulsions idéologiques de la bourgeoisie comme à l'esprit anti moderne identifiant le moderne à la laideur.

Il proposera autant un style de vie qu'un style dans l'art, conformément à l'inspiration de l'ancien romantisme.

La valeur de l'avenir et sa réalisation ne peuvent résulter que d'une période d'attente et de tension luci-

dement supportée dans un défi tranquille et permanent à l'existant. Opposer la justice à l'injustice, la vérité à l'illusion, l'authenticité au mensonge, devient — par bonheur ou par malheur — une attitude romantique. C'est ainsi. Et ce sera ainsi pendant un moment historique, la durée d'un moment historique ne pouvant se déterminer à l'avance.

L'homme en proie au possible : ces mots ne désignent pas un solitaire, un intellectuel, un poète vaticinant. La jeunesse aussi s'offre en proie au possible, et le possible la dévore. Les femmes sont en proie au possible, qui prend pour elles des formes urgentes et inaccessibles. L'analyse de la presse et de la littérature écrite par et pour les femmes montre, à un niveau dégradé (presse du cœur) ou à un niveau élevé (Françoise Sagan), la souffrance du vide et l'aspiration ardente vers le possible-impossible. L'intéressant, c'est que le désespoir ne tourne plus en maladie de langueur comme dans l'ancien romantisme, ni même en disponibilités indéfinies comme il y a quelques dizaines d'années, mais en rage, frénésie, désir d'épuiser rapidement le possible-possible, faute du possible-impossible.

« Nous » ne définirons donc ni une confrérie d'initiés, ni un dandysme d'intellectuels, ni une doctrine ou un système, ni quoi que ce soit pouvant entrer sous une dénomination analogue, mais une conscience ou une attitude. « Nous » vivons intégralement notre temps, précisément parce que nous sommes déjà de cœur au delà. Si l'homme du présent, « en nous », se sait en proie à l'avenir, l'homme-possible « en nous » se sait également en proie au présent : à un présent déjà dépassé, et d'autant plus dur. Cependant « nous » affirmons la beauté et la grandeur intrinsèque de la vie moderne, en tant qu'instables, problématiques et déchirés entre le passé et l'avenir.

Paris, mai 1957 HENRI LEFEBVRE

LA FEMME DE GOGOL

Au moment que se présente à moi le problème complexe de la femme de Nicolas Vassiliévitch, je suis pris d'hésitation. Ai-je le droit de révéler ce qui n'est connu de personne, ce que mon inoubliable ami lui-même (et il avait ses bonnes raisons) voulut cacher à tout le monde, ce qui, dis-je, ne saurait donner matière qu'aux plus perfides et balourdes interprétations — sans compter que cela va peut-être offenser des foisons d'âmes cléricalement et sordidement hypocrites, et quelque âme vraiment pure aussi, pourquoi pas, à condition qu'il s'en trouve encore une ? Ai-je le droit, par ailleurs, de révéler une chose devant laquelle mon propre jugement recule, quand il ne prend pas, de façon plus ou moins avouée, le parti de la réprobation ? Comme biographe, cependant, mes devoirs sont précis. Je crois que tout renseignement sur le cas d'un homme si extraordinaire devrait être précieux tant aux générations futures qu'à la nôtre, et je ne voudrais pas confier à un jugement frivole, autrement dit masquer, ce qui n'a pas la moindre chance d'être sainement jugé avant la fin des temps. En vérité, nous permettrions-nous de condamner, nous autres ? Serait-ce donc qu'il nous fut donné de connaître les nécessités intimes et encore les fins d'utilité générale et supérieure auxquelles répondaient les actions de tels hommes extraordinaires, qui ont eu la mésaven-

ture de nous paraître vils ? Certes non, car à ces natures privilégiées nous n'avons jamais rien compris. « C'est vrai, disait un grand homme, je fais pipi moi aussi, mais pour tout autre raison ! »

Sans plus, voilà ce qui résulte indiscutablement, ce que je sais en toute certitude et qu'au besoin je pourrais démontrer, quant au problème en question (qui sera hors de question désormais, j'ose l'espérer). Il me paraît superflu, au stade actuel des études gogoliennes, d'en fournir un résumé préventif.

La femme de Nicolas Vassiliévitch, disons-le vite, n'était pas une femme, ni un quelconque être humain, ni un être vivant de quelque sorte que ce soit, bête ou plante (comme on voulut l'insinuer, pourtant), c'était tout bonnement une poupée. Oui, une poupée, ce qui suffit à expliquer l'embarras et même l'indignation de certains biographes, amis personnels du Nôtre, eux aussi. Lesquels se sont plaints de n'avoir jamais vu la dame, bien qu'ils eussent assidûment fréquenté la maison de son illustre mari ; pire encore, de n'avoir jamais « entendu sa voix ». D'où ils concluent à je ne sais quelles sombres fables, aussi embrouillées qu'ignominieuses. Mais non, messieurs, tout est toujours plus simple qu'on ne le croirait : si vous n'entendîtes sa voix, c'est simplement qu'elle ne pouvait parler. Ou, plus exactement, elle ne le pouvait qu'en de certaines occasions, comme nous verrons, et dans tous les cas (sauf une fois) seule à seul avec Nicolas Vassiliévitch. Point de réfutations néanmoins, ce serait oiseux et facile. Passons à la description, aussi exacte et complète que possible, de l'être, ou objet, qui nous occupe.

Ce que nous appelons la femme de Gogol se présentait donc ainsi qu'une commune poupée de caoutchouc épais, nue en toute saison et de couleur chair, ou, selon qu'il se dit, couleur de peau. Je préciserai, car les peaux féminines n'ont pas toutes la même couleur : en général, la

sienne était plutôt claire et polie, comme la peau de certaines femmes brunes. Il est superflu, n'est-ce pas, d'ajouter que la chose était de sexe féminin. Disons plutôt, tout de suite, qu'elle était sujette à de grands changements dans ses attributs, mais sans aller pour cela jusqu'à changer de sexe. Elle pouvait, bien sûr, des fois se montrer maigre, presque privée de seins, étroite de hanches, moins semblable à une femme qu'à un éphèbe ; d'autres fois extraordinairement robuste, et, pour tout dire, obèse. Ses cheveux et les autres poils de son corps changeaient fréquemment de couleur, simultanément ou non. En outre, elle pouvait se modifier par de petits détails, tels que la position des grains de beauté, la vivacité des muqueuses, etc., et même, dans une certaine mesure, la couleur de la peau. Tant et si bien que l'on finit par se demander qui elle était en réalité, et s'il convient vraiment de parler d'elle comme d'un personnage unique. Mais nous verrons qu'il est peu prudent d'insister sur le dernier point.

La cause de ces variations, mes lecteurs l'auront déjà compris, n'était pas ailleurs que dans la volonté de Nicolas Vassiliévitch. Lequel la gonflait plus ou moins fort, lui changeait sa perruque et ses autres toisons, l'oignait d'onguents et la retouchait en diverses manières pour obtenir à peu près le type de femme qui lui convenait à tel moment ou en tel jour de sa vie. Parfois même il s'amusait, suivant la naturelle inclination de sa fantaisie, à lui faire prendre des formes grotesques ou monstrueuses ; car elle se déformait, comme il est évident, au-delà d'une certaine limite de capacité, et elle restait difforme aussi en deçà d'un certain volume. Pourtant Gogol se lassait vite de ces expériences ; il les jugeait « au fond, peu respectueuses » à l'égard de sa femme, que, d'une façon qui nous est impénétrable, il aimait bien. De l'amour, pourriez-vous dire, mais à laquelle de toutes ces incarnations voué ? Hélas ! J'ai

déjà avancé que la suite de la présente relation fournira, si possible, une réponse. Hélas ! Comment ai-je pu textuellement affirmer que c'était la volonté de Nicolas Vassiliévitch qui gouvernait cette femme ? En un sens déterminé, oui, j'ai raison, mais il n'est pas moins vrai qu'en restant son esclave elle devint bien vite un tyran pour lui. Et voilà l'abîme ouvert, la gueule béante du Tartare (si vous voulez). Cependant procédons avec ordre.

J'ai dit aussi que Gogol, par ses manipulations, obtenait *à peu près* le type de femme qui sur le moment lui convenait. J'ajouterai que si un hasard extraordinaire lui présentait une forme qui fût la parfaite incarnation de son désir, alors Gogol (selon son propre langage) s'en amourachait « de façon exclusive », ce qui avait pour effet d'en rendre stable la figure un certain temps au moins, jusqu'à ce qu'elle eût cessé de lui plaire. Ces passions violentes, que l'on nommerait aujourd'hui coups de foudre, j'en ai compté trois ou quatre seulement dans la vie, puis-je dire conjugale, du grand écrivain. Ajoutons, pour nous en débarrasser vite, que Gogol, quelques années après ce que l'on pourrait appeler son mariage, avait imposé un nom à sa femme : un sonore « Caracas », le nom, si je ne me trompe pas, de la capitale du Venezuela. Quant aux motifs déterminants de ce choix, je ne les ai jamais approfondis : bizarreries d'esprit supérieur !

Si l'on se réfère à ses formes moyennes, Caracas était ce qui s'appelle une belle femme, bien faite, bien proportionnée en chaque partie de son corps. Comme je l'ai rapporté déjà, elle avait au bon endroit tous les moindres attributs de son sexe. Particulièrement dignes d'attention étaient ses organes génitaux (si ce dernier adjectif peut avoir ici quelque sens), que Gogol me permit d'observer au cours d'une soirée mémorable, dont je parlerai plus loin. Ils provenaient de replis ingénieux

dans le caoutchouc ; rien n'y avait été oublié, et maints dispositifs, outre la pression de l'air intérieur, les rendaient de commode usage.

Caracas avait même un squelette, plutôt rudimentaire, lui aussi, et qui, je crois, était fait de fanons de baleine. Tout spécialement on s'était appliqué à la construction de la cage thoracique, des os du bassin et de ceux du crâne. Les deux premiers systèmes, comme de juste, se trouvaient plus ou moins apparents, suivant l'épaisseur de ce que je nommerai la couche adipeuse qui les recouvrait. C'est grand dommage (qu'il me soit permis de m'en plaindre en passant) que Gogol jamais n'ait consenti à me dire le nom de l'auteur d'un si beau travail. L'entêtement qu'il mettait dans ce refus, à mon avis, n'est pas clair.

Nicolas Vassiliévitch gonflait sa femme au moyen d'une pompe de son invention, assez pareille à celles que l'on tient ferme avec les pieds et qui sont d'un commun usage dans tous les ateliers de mécaniciens ; il la gonflait à travers le sphincter anal, où était disposée une petite soupape à battant (je ne sais pas le mot du langage technique), comparable à la valvule mitrale du cœur et faite en sorte que, le corps une fois gonflé, l'air pouvait bien y entrer, non pas en sortir. Pour la dégonfler, il fallait dévisser un petit capuchon, placé dans la bouche, au fond de la gorge. Et cependant... Mais n'allons pas trop vite.

Avec ce qui précède, il me paraît avoir mené à bien la description des plus notables particularités de notre créature. Sauf que je devrais rappeler encore les petites dents rangées à ravir qui ornaient sa bouche, et des yeux marron qui, n'était leur immobilité constante, simulaient la vie parfaitement. Simuler, mon Dieu, n'est pas le mot propre ; en vérité, rien n'est proprement dit de tout ce que l'on veut dire sur le compte de Caracas. Ses yeux pouvaient changer de couleur, eux aussi, par l'emploi

d'un procédé spécial, ennuyeux et fort long, auquel Gogol eut rarement recours. Je dois enfin parler de sa voix, qu'il me fut donné d'entendre une fois seulement, et je ne puis le faire sans entrer dans le vif des rapports établis entre les deux époux. Il ne me sera plus possible, à partir de là, de suivre un ordre quelconque, ni de répondre de chaque chose avec une entière et absolue certitude. En toute conscience, cela ne me sera pas possible. Car les faits que je vais essayer de narrer sont pleins de confusion, dans mon esprit et par eux-mêmes. Pêle-mêle, voici donc quelques-uns de mes souvenirs.

La première, dis-je, et la dernière fois que j'entendis parler Caracas, ce fut au cours d'une soirée strictement intime, qui se déroula dans la chambre où la femme, passez-moi l'expression, vivait ; telle chambre à tous interdite, meublée vaguement à l'orientale, privée de fenêtres et située à l'endroit le plus inaccessible de la maison. Qu'elle parlât, je ne l'ignorais point, mais Gogol n'avait jamais voulu m'expliquer en quelles circonstances elle le faisait. Nous étions là, c'est bien entendu, nous deux seulement, ou nous trois. Nicolas Vassiliévitch buvait avec moi de la vodka, et nous causions d'un roman de Butkow ; lui, je m'en souviens, était un peu sorti de la discussion, et il s'était mis à soutenir la nécessité de réformes profondes dans les lois successorales ; elle, nous l'avions presque oubliée. C'est alors que, de but en blanc, avec une voix extrêmement rauque et soumise, comme de Vénus dans le Taureau, elle dit : « Je veux faire caca. » J'eus un sursaut, croyant avoir mal entendu ; je la regardai. Elle était assise sur un gros tas de coussins, contre le mur, et c'était ce jour-là une tendre beauté blonde, assez bien en chair. Son visage me parut avoir pris une expression entre fourbe et maligne, entre puérile et nargueuse. Quant à Gogol, il rougit violemment, puis il bondit sur elle et lui enfonça deux doigts dans la gorge. Tout de suite elle commença

à maigrir, et l'on aurait dit qu'elle pâlissait ; elle reprit cette mine bêtasse et égarée qui lui était propre ; elle se réduisit à n'être plus rien qu'une peau flasque sur une carcasse d'ossements sommaires. En outre, comme elle avait (pour le motif avoué d'être plus plaisante à l'usage) l'épine dorsale extraordinairement souple, elle se plia presque en deux morceaux, et ainsi elle demeura tout le reste de la soirée, sur le sol où elle était chue, nous regardant du bas de son abjection. « Elle plaisante, ou elle veut être malicieuse, car elle n'est pas affligée de ces besoins-là », dit sourdement Gogol, pour tout commentaire. Généralement, en la présence d'un étranger, c'est-à-dire en la mienne, il affectait de traiter sa femme avec dédain.

Nous nous remîmes à boire et à causer, mais Nicolas Vassiliévitch semblait fortement troublé, et il était comme absent. Tout à coup il s'interrompit et il me prit la main, éclatant en sanglots. « Et maintenant ?... s'écria-t-il. Comprends-tu, Foma Paskalovitch, que je l'aimais ? » Le fait est, il convient de le souligner, que chacune des formes de Caracas, pour se répéter, eût exigé un miracle. C'était en somme une création chaque fois, et l'on aurait vainement tenté de retrouver les proportions, la plénitude particulière, tout ce qui s'ensuivait, d'une Caracas détruite. De sorte que la blonde bien en chair était désormais perdue pour Gogol, sans espoir de retour. Telle fut la fin vraiment lamentable de l'un de ces rares amours que j'ai signalés plus haut. Nicolas Vassiliévitch ne voulut pas s'expliquer davantage, il repoussa tristement le réconfort que je lui offrais, et nous nous séparâmes, ce soir-là, plus tôt que de coutume. Mais ce qu'il n'avait pu retenir servit au moins à m'ouvrir son cœur, beaucoup de ses réticences disparurent, par la suite, et j'obtins qu'il n'eût presque plus de secrets pour moi. Ce qui, soit dit entre parenthèses, me cause une infinie fierté.

Pendant les premiers temps de la vie commune, il avait semblé que tout allait bien pour le « couple ». Caracas apparemment contentait Nicolas Vassiliévitch, qui avait adopté la règle de dormir dans le même lit qu'elle, ce que d'ailleurs il continua de faire jusqu'au dernier moment, et, avec un sourire timide, il déclarait qu'il n'y avait compagne plus tranquille et moins importune que celle-là. Avant peu, cependant, j'eus mes doutes là-dessus, à juger surtout par l'état dans lequel il m'arrivait de le trouver au réveil. Puis, après un an ou deux, leurs relations s'embrouillèrent étrangement.

Ici encore j'avertirai une fois pour toutes qu'il ne s'agit que d'une simple tentative d'explication. Mettons que l'épouse avait commencé, vers ce temps-là, à montrer des velléités d'indépendance, ou dirais-je d'autonomie. Nicolas Vassiliévitch avait la bizarre impression qu'elle fût en train d'acquérir une personnalité propre, quoique indéchiffrable, distincte de la sienne à lui, et qu'elle lui glissait pour ainsi dire entre les doigts. Il est certain qu'une espèce de continuité finit par s'établir entre ses apparences diverses et variées, et que de l'une à l'autre de ces brunes, de ces blondes, de ces châtaines, de ces rousses, de ces femmes maigres ou grasses, au teint d'ambre, ou hâlé, ou blanc comme la neige, il y eut néanmoins quelque chose de commun. J'ai mis en doute, au début du présent chapitre, qu'il fût légitime de regarder Caracas comme un personnage unique ; eh bien, j'avoue qu'à chaque fois que je la voyais, moi aussi, je n'arrivais pas à me libérer de cette idée, inouïe autant que l'on voudra, qu'il s'agissait, au fond, de la même femme. Et c'est peut-être à cause de cela justement que Gogol avait eu besoin de lui imposer un nom.

Autre chose est de chercher à définir exactement en quoi consistait la commune essence de toutes ces formes. Il se pourrait que ce ne fût ni plus ni moins que dans le souffle créateur de Gogol en personne. Mais alors, com-

ment expliquer qu'il dût ressentir une telle séparation d'avec lui-même, une telle opposition contre lui-même ? Car, débarrassons-nous-en sans délai, quoi qu'il y eût en réalité sous l'enveloppe de Caracas, elle avait une présence inquiétante, hostile même, à parler franchement. En guise de conclusion : ni Gogol ni moi ne réussîmes jamais à prononcer une hypothèse vaguement plausible sur la nature de Caracas ; prononcer, dis-je, en termes rationnels, accessibles à chacun. Mais je ne puis passer sous silence un événement extraordinaire, qui se produisit non loin de là.

Caracas fut atteinte d'une maladie honteuse, ou du moins Gogol en fut atteint, qui n'avait ni jamais n'eut de contacts avec d'autres femmes. Comment cela put arriver, ou d'où provenait le mal ignoble, je n'essayerai pas de me faire devin pour le dire. Tout ce que je sais est que cela arriva. Et que mon pauvre et grand Ami me disait quelquefois : « Tu vois maintenant, Foma Paskalovitch, de quelle sorte était le noyau de Caracas. Elle est l'esprit de la syphilis ! » D'autres fois il portait contre soi-même d'absurdes accusations (il eut toujours une tendance à l'auto-accusation). Cet événement fut, outre tout le reste, une pure et véritable catastrophe pour les rapports, déjà si obscurs, qui existaient entre les époux, et il durcit les sentiments contradictoires de Nicolas Vassiliévitch. Puis ce dernier était contraint à des médications incessantes et douloureuses (celles de l'époque), la situation étant encore aggravée par le fait que la maladie, chez la femme, ne semblait pas curable par les voies ordinaires. J'ajouterai que Gogol eut pour un certain temps l'illusion qu'à force de gonfler sa femme et de la dégonfler, de varier indéfiniment son aspect, il arriverait à la rendre indemne de contagion. Il dut abandonner la partie sans avoir obtenu aucun résultat.

Pour ne pas rebuter mes lecteurs, j'abrège l'histoire,

qui d'ailleurs est en train de se faire toujours moins sûre et plus confuse. Et j'en viens vite à l'horrible dénoûment. Mais à propos de celui-là, que ce soit bien entendu, je déclare à nouveau que je suis sûr de mon fait ; car j'en fus le témoin oculaire, et pussé-je ne l'avoir jamais été !

Les années passèrent. Et croissait toujours le dégoût que Nicolas Vassiliévitch avait pour sa femme, bien que son amour ne donnât pas le moindre signe de diminution. Dans la dernière époque, son aversion et son attachement pour elle se livraient en son âme des combats si furieux qu'il sortait de là tout épuisé, brisé même. Ses yeux en perpétuel mouvement, qui savaient prendre tant d'expressions, et si diverses, et si doucement quelquefois parler au cœur, gardaient maintenant presque toujours un état fébrile, comme s'il eût été sous l'influence d'une drogue. Les plus étranges manies surgirent en lui, accompagnées des plus sinistres terreurs. Toujours plus souvent il m'entretenait de Caracas, qu'il accusait de choses surprenantes et inimaginables. Là, je ne pouvais le suivre, étant donné le peu ou l'absence d'intimité, le décousu des relations que j'avais eues avec sa femme ; étant donné surtout les très étroites limites de ma sensibilité en comparaison de la sienne. Je me bornerai donc à répéter telles quelles certaines de ses accusations, sans faire aucun état de mes impressions personnelles.

« Le comprends-tu, oui ou non, Foma Paskalovitch ? me disait souvent Nicolas Vassiliévitch, par exemple. Comprends-tu, oui ou non, qu'elle est *en train de vieillir* ?» Et il me prenait les mains de son geste habituel, entre des accès d'une émotion indicible. Il accusait aussi Caracas de s'abandonner à des plaisirs solitaires, et cela malgré son expresse interdiction. Il en vint même à prétendre qu'elle le trahissait. Mais ses discours, à propos de cette faute supposée, finirent par être tellement obscurs

que je me dispenserai d'en rapporter davantage.

Ce que l'on peut regarder pour certain est que dans les derniers temps Caracas, vieillie ou non, n'était plus qu'une créature acide, ou encore (à la façon franciscaine) acariâtre, hypocrite et affligée de manies religieuses. Je n'exclus pas qu'elle ait pu avoir une certaine influence sur le comportement de Gogol pendant la période ultime de sa vie, comportement qui est universellement connu. La tragédie, en tout cas, éclata tout à l'improviste, une nuit que Gogol fêtait en ma compagnie ses noces d'argent, l'une des dernières nuits, j'ai peine à l'écrire, que nous passâmes ensemble. Quelle put en être la cause exacte, s'il semblait alors que lui s'était résigné à ne plus se fâcher de rien contre son épouse, il ne m'est pas possible, et il ne m'appartient pas, de le dire. Quelque chose de nouveau s'était-il produit en ces jours-là, je l'ignore. Et je m'en tiens aux événements, laissant à mes lecteurs le soin de se faire chacun son opinion.

Donc, ce soir-là, Nicolas Vassiliévitch était singulièrement agité. Son dégoût pour Caracas paraissait avoir atteint une violence sans précédent. Le fameux « brûlement des choses vaines », c'est-à-dire de ses précieux manuscrits, avait été accompli par lui déjà, je n'ose dire à l'instigation de sa femme. Ainsi, et pour d'autres raisons, son état d'âme était des plus tourmentés. Quant à ses conditions physiques, elles étaient toujours plus pitoyables, et elles venaient à l'appui de l'impression que j'avais eue qu'il fût drogué. Cependant il s'était mis à parler, sur un ton assez normal, de Bielinsky, dont la critique et les attaques contre sa *Correspondance* lui donnaient beaucoup d'ennui. Puis, tout d'un trait, tandis que des larmes lui venaient aux yeux, il s'interrompit pour crier : « Non, non ! C'est trop, trop !... Ce n'est plus possible !... » Avec d'autres mots, en un désordre obscur, qu'il laissait tomber sans le moindre

éclaircissement. Du reste, il avait l'air de se parler à lui-même. Il joignait les mains, il secouait la tête, il se levait brusquement pour se rasseoir après quatre ou cinq pas convulsifs. Quand arriva Caracas, ou plutôt quand nous nous rendîmes, à une heure avancée de la nuit, dans la chambre à l'orientale, il ne se contrôlait plus, et je trouvai qu'il se conduisait (si telle comparaison m'est permise) comme un vieillard retombé en enfance, proie d'une multitude de tics. Par exemple, il me poussait du coude, il clignait de l'œil et il répétait follement : « La voilà, la voilà, là, Foma Paskalovitch !... » ; cependant qu'elle semblait le considérer avec une attention méprisante. Mais au-delà de ces manières bizarrement « affectées », on sentait chez lui une horreur sincère, qui avait atteint, je crois, les limites de ce qui est tolérable. Et en effet...

J'eus l'impression, au bout d'un certain temps, que Nicolas Vassiliévitch était en train de faire effort sur soi-même. Il éclata en sanglots, mais c'étaient des pleurs que l'on aurait dits plus virils. Il se tordait de nouveau les mains, il empoignait les miennes, il marchait dans la pièce, je l'entendais murmurer : « Non ! Assez ! Ce n'est pas possible !... Moi, une chose pareille !... Me faire, à moi, une chose pareille !... Comment serait-ce possible de résister à *cela*, de supporter *cela* ?... », sans arrêter. Puis, de la façon la plus inopinée, il se précipita sur sa pompe (entrevue déjà), pour ensuite se jeter sur Caracas ainsi qu'un ouragan. Il lui introduisit la canule dans l'anus, il se mit à pomper. Il pleurait, ce faisant, et il criait comme un possédé : « Comme je l'aime, mon Dieu, comme je l'aime, la pauvre, la chère !... Mais elle doit éclater. Malheureuse Caracas, misérable créature de Dieu !... Mais tu dois mourir. » Et ainsi de suite, sur un mode alterné.

Caracas se gonflait. Nicolas Vassiliévitch suait, pleurait et continuait de pomper. J'aurais voulu le retenir,

mais je n'en eus, je ne sais pourquoi, le courage. Elle se mit à se déformer, elle fut bientôt une chose monstrueuse; pourtant elle n'avait donné, jusque-là, aucun signe de crainte, car ces plaisanteries ne lui étaient pas nouvelles. Mais quand elle commença à se sentir remplie au-delà du supportable, ou peut-être avait-elle pénétré les intentions de Nicolas Vassiliévitch, alors elle prit, aurais-je dit, une expression à demi stupide et à demi affolée, suppliante même, sans avoir rien perdu pour autant de son air dédaigneux. Elle avait peur, elle se recommandait quasiment à nous, cependant elle ne croyait pas encore, elle ne pouvait croire, à l'imminence de son sort ni à tant d'audace chez son mari. Celui-ci, d'ailleurs, n'était pas libre de la voir, puisqu'il se trouvait derrière elle ; moi, je la regardais comme fasciné, et je ne remuais pas un doigt. Enfin, l'excès de la pression intérieure fit sauter la fragile ossature à la base du crâne, imprimant sur son visage un ricanement indescriptible. Son ventre, ses cuisses, ses flancs, ses seins, ce que je pouvais apercevoir de son derrière, avaient atteint des proportions inimaginables. Soudain elle rota, et elle poussa un long sifflement plaintif ; phénomènes qui se pourraient tous les deux expliquer, le voudrait-on, par le fait déjà signalé de la violente pression de l'air, lequel se fût ouvert un passage forcé à travers la soupape de la gorge. Les yeux se convulsèrent en dernier lieu, et ils menaçaient de jaillir hors des orbites. Désormais, avec ses côtes ouvertes largement et désunies à la place du sternum, elle était semblable en tout et pour tout à un python qui eût digéré un âne, que dis-je, un bœuf, sinon un éléphant. Ses organes génitaux, ces organes veloutés et roses que Nicolas Vassiliévitch avait tant aimés, étaient saillants à faire horreur. A ce point-là, je pensai qu'elle était morte déjà. Mais Nicolas Vassiliévitch, suant et pleurant, murmurant « ô chère, ô sainte, ô bonne », continuait de pomper.

Elle éclata tout à l'improviste, et pour ainsi dire tout d'une pièce. Car ce n'était pas une simple région de sa peau qui avait cédé, mais la surface entière au même instant. Elle s'éparpilla dans l'air. Ses morceaux retombèrent ensuite, plus ou moins lentement, selon leur taille, qui pour chacun était d'ailleurs minime. Je me rappelle clairement un morceau de joue avec un peu de la bouche, qui était resté accroché à l'arête formée par le manteau de la cheminée ; ailleurs, un lambeau de sein, avec sa pointe. Nicolas Vassiliévitch me regardait d'un air stupide et fixement. Puis il eut un sursaut, il fut pris d'une rage nouvelle, et il se mit à ramasser avec soin ces pauvres brins qui avaient été l'épiderme poli, toute la personne de Caracas. « Adieu, me sembla-t-il l'entendre murmurer. Tu me faisais trop pitié... » D'une voix plus distincte, tout de suite après, il ajouta : « Au feu, au feu ! Elle aussi, au feu ! » ; et il se signa, de la main gauche évidemment. Quand il eut achevé de recueillir, en grimpant même sur les meubles pour n'en oublier aucune, toutes ces loques ridées, il les jeta dans la cheminée, au milieu des flammes où elles se mirent à brûler avec une odeur extraordinairement désagréable. Le fait est que Nicolas Vassiliévitch, comme tous les Russes, avait la passion de jeter des choses importantes dans le feu.

Le visage cramoisi, marqué d'une expression non moins désespérée que sinistrement triomphale et qui ne peut se décrire, il contemplait l'incendie de ces misérables vestiges. Il m'avait saisi par un bras et le serrait convulsivement. Mais les fragments de la dépouille avaient à peine commencé à se consumer qu'il tressaillit encore une fois, il parut se rappeler brusquement quelque chose ou prendre une grave décision ; et, d'un trait, il courut hors de la chambre. Quelques secondes, puis je l'entendis qui me parlait à travers la porte, d'une voix rauque et stridente : « Foma Paskalovitch, criait-il ; Foma Paska-

lovitch, promets-moi que tu ne regarderas pas, *golubtchik*, ce que je vais faire ! » Je ne sais plus ce que je lui répondis, ou si j'essayai de le calmer d'une façon ou d'une autre. Mais il insistait. Je dus lui promettre, comme à un enfant, que je me placerais contre le mur et que j'attendrais sa permission pour me retourner. Alors la porte s'ouvrit avec fracas, et Nicolas Vassiliévitch rentra précipitamment dans la chambre, courut vers la cheminée.

Ici, je dois avouer une faiblesse, qui d'ailleurs est excusable si l'on considère les circonstances inouïes dans lesquelles je me trouvais : ce fut plus fort que moi, je me retournai avant que Nicolas Vassiliévitch m'en eût donné la permission. Je me retournai juste à temps pour voir qu'il portait quelque chose dans ses bras, chose qu'il jeta tout de suite avec le reste, dans le feu qui maintenant flambait haut. Cependant, car un grand et irrésistible désir de *voir* s'était emparé de moi au point de vaincre toute autre inclination de mon cœur, je me précipitai vers la cheminée. Là, Nicolas Vassiliévitch se dressa en face de moi, et il me repoussa de sa poitrine avec une force dont je ne l'aurais pas cru capable. Dans l'entre-temps, l'objet brûlait avec beaucoup de fumée. Et quand mon ami eut repris un peu de calme, rien ne se pouvait plus distinguer qu'un muet tas de cendres.

En vérité, si j'avais voulu *voir*, c'était surtout parce que j'avais déjà *entrevu*. Entrevu seulement, et alors je ne devrais peut-être pas avoir l'audace d'en raconter davantage, ni d'introduire dans ce récit qui est véridique un élément qui est peu certain. Mais, pour qu'un témoignage soit complet, ne faut-il pas que le témoin raconte aussi ce qu'il sait sans absolue certitude ? Bref, ce quelque chose était un enfant. Non pas un enfant d'os et de chair, bien entendu, mais plutôt une façon de petite poupée, de très menu bébé en caoutchouc. Une chose, enfin, qu'à son aspect l'on aurait dit *le fils de Caracas.*

Aurais-je eu, moi aussi, le délire ? C'est ce que je ne peux dire avec certitude ; tandis que voilà ce que j'ai vu, confusément, mais de mes propres yeux. Puis, à quel sentiment ai-je donc obéi, tout à l'heure, quand, en racontant le retour de Nicolas Vassiliévitch dans la chambre, j'ai tu que je l'avais entendu murmurer entre ses dents : « Lui aussi, lui aussi ! » ?

Avec ce paragraphe s'achève tout ce qui m'est connu de la femme de Nicolas Vassiliévitch. Ce qui, par la suite, advint de lui-même, je le dirai au chapitre prochain, le dernier de sa vie. Quant à interpréter ses sentiments en relation avec cet épisode conjugal comme avec tous ceux de sa vie, c'est chose diverse et beaucoup plus ardue ; c'est pourtant ce que l'on a tenté de faire, sous une autre rubrique, dans une autre partie du présent volume, à laquelle je renvoie le lecteur. En attendant, j'espère avoir mis suffisamment à jour une question controversée, et avoir révélé, sinon le mystère de Gogol, au moins celui de son épouse. Implicitement, je crois avoir fait justice des folles accusations portées contre lui, celles d'avoir maltraité ou même roué de coups sa compagne, ainsi que des absurdités conjointes. Un humble biographe tel que je suis pourrait-il avoir d'autre ambition, en vérité, que celle de bien servir la mémoire de l'homme supérieur qui fut l'objet de son étude.

TOMMASO LANDOLFI

(*Traduit par* André Pieyre de Mandiargues)

POÈMES

LA GUENILLE

Sans pouvoir
imiter l'oiseau
la guenille pend sur la branche
rouge près de la pomme douce
l'oiseau envolé et la pomme tombée
elle reste
manifestant le froid des âges
et la couleur dans le silence ;
des hommes raisonnent
dans une époque sombre
non loin de ce lambeau marquant seul l'espace.

INSTANT

Tant de visages sont
aux tournants
d'une lente existence
près des mêmes vitres
accueillantes au soleil.
C'est quand passe l'homme
sa poitrine solide, ses jambes alourdies

et son sourire amer
que vibre le mieux
l'instant pur
du seul épi de blé
que sa main insoucieuse cueille
le faisant échapper à la faux.

DÉNOMBREMENTS

Une main tremblait sans cesse
une autre bénissait
la courtoise gardait son silencieux sourire
pour qui contesterait
que l'aigle du drapeau
n'ait du vert-de-gris à ses serres
les matins restaient sans clameurs
parfois un outil tombait avec un bruit
souvent entendu
ceux qui s'aimaient
s'approchaient des refuges
sous leur front
se chevauchaient les nombres.

CHEVAL BLESSÉ

Dans la pièce qu'éclaire
un jour de souffrance
naît la peur de l'espace et du temps.
Que le cœur d'un cheval blessé
batte toujours
émeut un laboureur paisible

qui le soigne et plaint ;
l'animal dans le champ unique
dormait debout
ses nuits entières.
Son maître savait ne point donner
plus de sens qu'il n'en faut à l'Histoire.

DES CHIENS

Les chiens aboyant ou muets
du matin à la nuit qui s'effare
à l'entrée ou au long des rues
restent debout, assis, couchés
l'œil veiné souvent de sang.
Un terre-neuve sans savoir
porte son nom d'île et cherche
dans les montagnes.
Des danois comme leurs maîtres traînent au dos
le reflet de lampes jaunes
qui s'allument et tremblent
par un soir venteux
chargé des peines.

CHEZ L'HOMME

Chez l'homme
parfois se manifeste
une égalité d'humeur douce
alors montent les fumées
un journalier rapportant sa faux
en martelant le sol

va jusqu'au hameau couleur de pain brûlé
les yeux mi-clos ses filles s'y reposent.
Sur chaque face d'un même rocher
dorment les insectes
du monde léger.

LE SOMMEIL

Un livre de ses mains tombe
quand le fermier s'endort
couché dans des draps vastes
des femmes dans son rêve décolletées et jalouses
luttent pour leur bonheur
au milieu d'un jardin
où sur l'eau d'un bassin
l'image d'un mur tressaille
et celle des torses
soulevés par une respiration
qui semble à la mesure
de la silencieuse beauté.

JEAN FOLLAIN

CARNET DE L'ÉCRIVAIN

J'ai voulu m'amuser à noter au petit bonheur ici tout ce qui fait le souci et la consolation de l'écrivain : quelques réflexions sur la grammaire, sur le style, sur la création, sur la critique, sur certaines circonstances curieuses qui ont accompagné ma vie ou la naissance de mes ouvrages.

J'en veux sincèrement à ceux qui ont châtré, momifié la langue française. Parce qu'un écrivain, réputé classique, a employé tel mot une fois, voilà ce mot naturalisé quand tel autre, pour ne s'être jamais trouvé sous une plume autorisée à lui donner droit de cité, même s'il est parfaitement constitué et s'il répond à un besoin urgent de la sensibilité ou de l'intelligence, ne saurait se trouver sous la vôtre, sans que vous ayez tout de suite à comparaître devant le tribunal des cuistres.

Il est ridicule, au moins regrettable d'avoir arrêté la langue dans son élan, de l'avoir paralysée, privée d'aventures, de vie, en la pétrifiant. Il est grotesque, par exemple, qu'on puisse dire ou écrire *maléficié,* parce qu'il est arrivé par hasard à Mme de Sévigné d'employer une fois ce mot, et que *maléficieux* ne soit pas admis, sous prétexte que personne qu'on sache n'ait eu l'occasion d'en faire usage. Il y a là un parti pris qui relève de la superstition.

A propos du *Langage de la Tribu*, le Dr Guillon de La Souterraine me fait part de sa découverte de *carafet*

dans le Larousse complet. Carafet et non carafé, giroflée sauvage.

Il me propose de joindre à *couailles*, franges de misère, *couaillon*, qui se disait dans sa jeunesse des femmes et des enfants mal peignés, dont les mèches de cheveux en désordre s'égaillaient.

Il souligne que mon *écoubi* est la forme en oil du mot *escoube* qui, dans la langue d'oc, désigne aussi un instrument à manche : le balai.

L'*écoubi* dans la Creuse était synonyme d'aiguillade, bâton pointu dont se servaient les paysans pour piquer les bœufs.

Ce terme tout d'un coup me rappelle une anecdote, chère à mon père, qui la rapportait, pour tancer indirectement ceux qui feignaient d'oublier leurs origines et par là les reniaient : Un fils de riche campagnard, après un séjour de quelques mois à Paris, de retour aux champs, aperçoit une aiguillade qui lui barre le chemin : « *Pâ*, demande-t-il, *qu'est que qu'est que quo ?* » (Père, qu'est-ce que c'est que ça ?) Mais, comme la perche sur laquelle il a marché s'est redressée, disons rebiffée, et l'a giflé, sans attendre la réponse, il s'écrie : « Au diable ton écoubi. »

Et le père éclate de rire.

M. Guillon me signale deux mots que je devrais, pour l'enrichir, ajouter à mon lexique :

retintons, n. m. pl., qui a le même sens à peu près que réminiscences ;

marner, v. n., dans le sens de travailler durement.

Il explique aussi en médecin quelques-unes des locutions marchoises que j'avais rapportées. Selon lui, « la pierre en torse » désignait un déplacement de la rotule, dite familièrement « pierre du genou », et « le jabot de côté » une descente d'estomac ; la *niadre*, n. f., les bobos anodins qui endommagent le nez ou les lèvres ; on appelait *picote volante* une sorte de varicelle qui laissait

sur la peau comme l'empreinte en creux de multiples confettis ; *croûte laiteuse*, la gourme provoquée chez le nourrisson par l'échauffement du lait de la nourrice. Des plaques rouges, suivies de boutons, couvraient d'abord le petit visage, qui disparaissait peu à peu sous un masque d'humeurs durcies. Je fus atteint de ce mal et l'on m'a souvent conté que, deux mois durant, mes yeux demeurèrent invisibles sous cette horrible taie, si bien que l'on tremblait qu'ils n'en fussent gâtés. L'impatience de ma mère à retrouver mon regard faillit me coûter la vue. On nommait *craintes* les dartres bénignes, attribuées à la répugnance qu'inspire le contact d'un objet ou d'un animal malpropres, une araignée par exemple.

M. Guillon me signale enfin un dicton qui faisait souhaiter la visite épiscopale, quand sévissait la sécheresse. Avait-il plu trois ou quatre fois les soirs de confirmation : « Vienne Monseigneur, disait-on, qui traîne après lui les nuages *ou* avec sa traîne de nuages. » O poésie !

D'autres compatriotes que mon florilège de métaphores locales a passionnés relèvent celles-ci pour moi :

Envoyer quelqu'un sur le four. Le four où cuisait le pain se trouvait hors de la maison.

Déployer sa vaisselle, c'était rire, en montrant toutes ses dents, comme on dit : à gorge déployée.

Laid à faire peur à la volaille morte.

Courir après quelque chose ou après quelqu'un, dans le sens d'aimer.

Je ne cours pas après la salade.

Sauter dans le ventre : ces œufs me sautent dans le ventre. Je suis impatient de les manger.

Du famélique on disait : *il a toujours un boyau de vide.*

De qui ne cessait de se plaindre de sa santé : *il a toujours le derrière dévissé.*

Pour éviter le mot *queue*, en certaines circonstances, on disait : *ce que le renard traîne.*

Un chien en aurait sur la queue, il courrait pendant cent ans, se disait d'un plat trop poivré ou salé.

Le fromage séculaire. Dans les fermes d'Auvergne et de la Creuse, du côté de Crocq et de La Courtine, on jetait dans un pot de grès tous les résidus de fromage et d'alcool. Cette mixture était servie aux grandes fêtes comme délectable.

Quand le jour se levait pâle, semé de brouillard, on disait : « Cette nuit, le soleil a fait pipi au lit », ce qui était de mauvais augure. Chez les gens, pareille incontinence n'annonce rien de bon physiologiquement.

Quand on n'était pas content d'un logis de fortune, on disait : *C'est l'hôtel du pou qui renifle.*

Euphémisme. Au lieu de Un tel est mort : *Il y a longtemps que les dents ne lui font plus mal.*

Le pessimisme se traduisait par cette formule : *le monde me pue.*

Tout le monde connaît : prendre des vessies pour des lanternes. Nous avions : *prendre son derrière pour une fleur.*

Débattre son quart.

Tomber dans la panade.

Manger le vert et le sec.

Lentimèche signifiait plus lent que lent.

Baiser son pain, c'était faire semblant d'en manger. On disait plutôt embrasser que baiser : Il se contente d'embrasser son pain.

Dictons curieux :

Comme on s'étonnait qu'une mère pas plus tôt accouchée fût de nouveau enceinte, elle disait, en manière d'excuse :

« Mon mari secoue son pantalon sur le lit et me voilà grosse. »

Une autre :

« Heureusement j'ai pris un amant. Si je n'avais connu que mon mari, je serais morte convaincue que

l'amour n'est qu'un bas besoin et *les femmes une espèce de vase de nuit.* »

Quand la neige tombait en mars, un peu avant le carême :

Le Bon Dieu plume ses oies pour le Carnaval.

M. le conseiller général Bouet, qui passait ses vacances à Guéret quand j'avais dix ans, lui dix-sept, vient me voir et me rapporte cette allégorie. Les garçons, pour « J'ai fait l'amour hier soir », disaient de son temps : « *J'ai mené Baptiste à la comédie.* »

*

Un autre de mes compatriotes marchois qui a malgré moi lu *De l'Abjection* m'écrit qu'il ne le regrette pas, pour plusieurs raisons et en particulier pour celle-ci :

Je lui laisse la plume :

« Une page raconte les jeux assez peu innocents auxquels se livraient gamins et gamines dans la buanderie de votre grand-mère (ils jouaient à monsieur-madame), à « se biquer » enfin.

» Voilà qui me remet en mémoire une anecdote que je me donne le plaisir de vous conter. Après la classe du soir j'allais, enfant de huit à onze ans, garder aux champs nos vaches et nos bœufs. C'est ce que faisait aussi mon camarade Auguste, surnommé « le Tite » (Pauvre « Tite »! Il a été tué en Champagne en 1915).

» La Georgette, elle, n'avait pas de vaches, ni bœufs, ni champs, mais la charge de deux chèvres qu'elle allait promener pour les faire manger. Et c'était à qui du Tite ou de moi aurait la compagnie de Georgette et de ses chèvres. Tant pis pour l'herbe ! « Mile » (c'est moi, Émile) avait le plus souvent les faveurs de la Belle, ce dont Tite prenait ombrage.

» Sa jalousie contre le Mile et la Georgette se traduisait par des imprécations violentes.

» Un soir, ce fut le drame. Le Tite et le Mile se battirent.

» La Georgette se mit à pleurer, et le trio rentra au village avec la nuit, la Georgette en larmes devant.

» A la vue de ses yeux rouges, sa mère l'interroge.

» La Georgette. — C'est le Tite qui dit partout que le Mile m'a biquée.

» Sa mère un instant réfléchit, s'approche, la gifle, en proclamant :

» — Mais que diable *vôtras bicadouéras !*

» Maintenant qu'elle est grand-mère, quand je passe dans la Creuse, je n'oublie jamais d'aller demander à la Georgette si elle se souvient de nos *bicadouéras.* »

Et M. Janicaud ajoute : *biquer, uno bicado, las bicadouéras* me semblent des mots typiquement creusois. J'ai en effet erré beaucoup en France et connu gens de toutes les provinces. Je n'ai pas même retrouvé cette façon de dire en Limousin. »

*

Après la lecture de mon *Parricide imaginaire,* André Gide ne put se tenir de me reprocher cette petite phrase : *Il avait d'un homme ivre.*

Depuis, je n'ai pas été peu fier de trouver dans les *Mémoires d'Outre-Tombe* plusieurs emplois de cette ellipse, par exemple : *J'avais du sauvage, du chasseur et du missionnaire.* On doit sous-entendre *quelque chose.* Cette manière de s'exprimer était courante dans ma province et je m'en suis difficilement défait. La raison qui amenait Gide à contester le bien-fondé de ce raccourci légitime pleinement sa plainte. Il ajoutait : « J'ai dû relire pour comprendre. » Bien sûr, c'est trop. Il faut se faire entendre tout de suite. De tous les défauts, l'obscurité est celui que le Français tolère avec le plus de répugnance.

Il y a faute, chaque fois qu'une tournure de phrase crée un malaise, retient, suspend l'attention un peu trop longtemps, quand les éléments d'une proposition échappent à toute analyse ou dénotent que l'auteur s'est mépris sur le sens des termes qu'il emploie.

Une légère incorrection cependant, si elle est due à la passion de l'auteur, emporté par son sujet, me semble préférable à une absence totale de tempérament, d'originalité, d'intérêt. L'anacoluthe en est un exemple. Même involontaire, elle n'est pas seulement tolérée. On en cite de célèbres.

Rien ne me semble plus vain qu'un langage, qu'une écriture trop surveillée, apprêtée. J'ai rencontré des êtres fort distingués qu'il m'était difficile d'entretenir longtemps, soit que leur diction eût quelque chose d'affecté (c'était le cas d'André Gide), soit qu'ils fussent trop préoccupés de la correction ou de l'élégance de leurs propos. Abel Hermant était du nombre. Celui-ci parlait-il, j'éprouvais tout de suite l'agacement que provoque, si on l'entend, le moteur du phonographe, surtout si le disque n'est pas sans intérêt. Charles du Bos, lui, c'était bien autre chose. Nous nous rencontrions chez Jacques Rivière parfois le mercredi et je me plaisais à m'éloigner assez, pour écouter de loin sa voix qui était si belle, belle comme un solo de violoncelle, sans prendre garde à ce qu'il disait.

*

Un petit Anglais (quelle chance pour lui !) est venu passer les vacances chez nos épiciers. Les attentions qu'on lui prodigue, le nombre et la qualité des plats qu'on prépare avec soin pour le gâter le stupéfient.

Il adore (avec moi) l'épicière, une forte femme, un peu étrange, excentrique, non sans caractère. C'est auprès d'elle qu'il aura le plus appris. Par exemple, quelques

jours après son arrivée, lui propose-t-on de choisir entre deux desserts, avant de faire le menu ; comme il répond : « Ça m'est égal », Mme Robin lui fait remarquer gentiment qu'il serait plus distingué de ne pas s'exprimer de la sorte et tout de suite il propose : « Madame, je ne me soucie. » L'épicière éclate de rire et ne cesse de le faire qu'au moment où l'enfant a trouvé moyen d'être à la fois correct, aimable et simple : « Vous m'embarrassez », ou : « Madame, comme il vous plaira. » Encore : « Puisque vous insistez, s'il vous plaît, un gâteau plutôt que des fruits. »

Notre jeune Anglais a été si sensible à ce genre de traitement, d'enseignement, que, veut-il amuser l'épicière, plus de trois semaines après, il se penche sur son épaule, en murmurant : « Madame, je ne me soucie. »

Cette scène relève de la civilisation la plus haute. C'est là toute la France : le goût de ces raffinements, de les sentir et d'en parler, de chercher non seulement le mot juste, mais celui qui dans telle circonstance donnée convient le mieux. Jusque parmi le menu peuple (je l'ai constaté cent fois chez mes parents, tout petits commerçants de province qu'ils étaient) on trouve cette passion du langage.

Chaque fois qu'un client ou une cliente lui demande *un bout* de fromage ou un Kub pour faire une soupe, Mme Dufournier, ma crémière, qui est de Saint-Sulpice-de-Laurière, en Limousin, et moi, nous regardons.

Sommes-nous seuls, elle me dit : « Les gens ne savent plus parler. Je ne suis qu'une paysanne, mais si je m'entendais dire *un bout* pour *un morceau* ou soupe au lieu de *potage*, il me semblerait ne plus me respecter. »

*

Chez la même, du moment que je suis dans son magasin, il n'est question que de bien dire :

« Monsieur Jouhandeau, ne trouvez-vous pas que quatre œufs, cinq œufs, à moins de prononcer l'*f*, ce qui n'est pas admis, sonne mal. Alors, comment faire ? Apprenez-nous.

— C'est bien simple. Quand j'ai besoin d'œufs, je dis : « Je voudrais des œufs, quatre », ou « Je voudrais des œufs, cinq », en suspendant légèrement la voix avant le chiffre. »

Les gens qui exercent un métier, plus celui-ci est étranger à la littérature, mieux ils me semblent placés pour enrichir le vocabulaire ou les figures d'expression.

Un menuisier me dit que dans sa corporation on donne le bois en exemple aux paresseux, parce que « le bois travaille » tout le temps.

Je suis surpris ce matin d'entendre dans le jardin un maçon traiter un autre successivement de *comédien* et d'*hypocrite*, comme si le rapport de ces deux mots ne lui échappait pas tout à fait.

J'avais affaire à un pédicure chinois, rue Cambon, et distraitement, comme je lui décrivais la douleur qui me faisait recourir à ses soins, je m'entends lui dire que je subissais un supplice chinois.

Inquiet ensuite, j'observe l'homme, qui n'a pas sourcillé, mais bientôt : « C'est ainsi, me dit-il, mais nous ne savons être à ce point cruels que parce que notre douceur aussi va plus loin. Imaginez mes limes moins fines et moins coupantes mes lames, elles vous feraient mal, et vous ne sentez rien quand j'opère. »

Dans l'atelier, deux peintres en bâtiment sont à la recherche d'un vert qui s'accorde avec celui des bibliothèques.

L'un d'eux, le plus jeune, a le plus d'exigence.

L'autre, un vieillard, l'arrête :

« Contente-toi d'à peu près. Dans la nature, il n'y a pas deux verts pareils. »

Certains mots m'inspirent une sorte de vénération. D'autres me font m'attendrir, comme on se plaît à caresser une bête familière.

Je comprends parfaitement, par exemple, qu'au seul nom de Dieu certains saints n'aient pu s'empêcher de léviter. Je ne demanderais qu'à les suivre ; il m'est arrivé parfois en rêve de perdre pied.

Voilà un nom qu'il ne faut pas prononcer en vain et respecter assez pour ne pas permettre qu'il figure dans un titre.

J'ai eu ce matin, comment dire ? la grâce et je m'en souviens comme d'une fête, sans savoir tout à fait d'où elle venait ni de quoi elle était faite, comme une tempête s'abat sur le monde et tout d'un coup se tait. Mais Dieu ! que ce concert était pathétique, tout privé. Personne autour de vous ne se doutait de ce qui en vous se passait, chacun vaquant à ses affaires, un jour ordinaire, alors qu'un instant quitte des vôtres, vous étiez comme transporté au septième ciel.

Les mots souvent se cherchent en nous, pour composer presque sans nous une pensée, un poème, un récit. Il arrive que c'est malgré nous, et se sont-ils rencontrés avec bonheur, ils entrent dans une sorte de danse qui les regarde seuls et vous rendra célèbre.

La migraine parfois m'amène à un paroxysme, favorable à l'inspiration. Tout se passe comme si les mots tout seuls d'abord s'étaient mis en branle et des quadrilles s'organisent, une parade royale, triomphale s'ensuit. Je tremble de joie à me sentir, à la faveur d'une couronne d'épines bénigne, visité par la félicité que j'attendais.

L'expérience des grands sentiments ne permet plus l'abus des grands mots. A mesure qu'on s'élève, on

renonce au lyrisme, on se refuse davantage à l'éloquence. On finit par céder au sublime, comme au naturel.

Rien mieux qu'une conversation, même banale d'apparence, n'est capable de vous amener sans effort à trouver le terme propre que vous auriez cherché en vain dans la solitude, abandonné à vous-même. Pas de meilleur moyen que le dialogue parlé, pour circonvenir et définir une idée, pour susciter un souvenir, pour fixer le trait saillant d'une physionomie, d'un caractère, pour saisir l'originalité d'une situation. Il y a là quelque chose d'analogue à l'atmosphère nécessaire, au moins propice à la divination. On est sur le trépied. Excité par l'attention, par l'attente de l'interlocuteur, on se montre tout d'un coup inspiré, on vaticine. En état de « voyance » bientôt, on arrête le contour d'un personnage. La formule qu'on vient de prononcer est magique. C'est en essayant le plus souvent de charmer quelqu'un de vive voix ou de l'intéresser au moins que j'amorce le sujet d'un conte ou qu'à la fin l'essentiel, l'énigme d'un récit tout à coup affleure et s'éclaire, et il est permis de l'achever.

*

Je me souviens qu'un soir Max Jacob débarque chez moi, flanqué d'un jeune garçon blond, fils d'un savant réputé.

Il était onze heures avant minuit.

La leçon de latin que je donnais à un dentiste quinquagénaire de la rue du Temple s'achevait.

J'habitais à l'époque (ce devait être en 1926) un septième sans ascenseur, boulevard de Grenelle.

L'élève, cependant respectable, expédié grossièrement par Max, je descends au bar du rez-de-chaussée, dont le tenancier s'appelait *Démon*, s'il vous plaît, et

j'en rapportai, pour en régaler mes hôtes, un flacon de kummel qui parfume encore ce souvenir.

C'était l'hiver. J'avais bon feu. Le dernier métro passa sous mes fenêtres. Comment partir, dépourvu d'argent ? Max décide, à mon corps défendant, d'attendre chez moi le jour.

Il coucherait tout habillé sur le divan, et le garçon et moi, nous devions nous partager les coussins de l'établissement et nous étendre sur le parquet.

Du haut de son trône, l'auteur du *Cornet à dés* nous regardait faire semblant de sommeiller et tout d'un coup :

« Si tu donnais, Marcel, une leçon de français au petit ?

— Pour l'endormir ?

— On verra bien. »

La leçon ainsi commença : « Écrire ! savoir écrire, c'est ne pas écrire, je veux dire que c'est le faire le moins possible, ne rien écrire d'inutile d'abord et n'écrire ensuite que l'essentiel qui se réduit, quel que soit le sujet, à peu de mots. »

« Écoute, petit », répétait Max.

Ce disant, je me condamnais.

Souvent, je me suis trompé, en écrivant. Un certain penchant au byzantinisme me faisait préférer l'éclat ou la complication. C'est un péché mignon, péché de jeunesse.

Je suis persuadé de plus en plus que la beauté doit renoncer à tous les ornements. Le comble de l'art, c'est une absolue nudité.

Marie me disait parfois : « Tu sais, Marcel. Tout ton art, c'est un jeu de glaces. »

Les styles trop habillés, comme les gens trop cossus,

font peur ou attristent. Il faut laisser clocher quelque chose.

Il m'est arrivé parfois d'être bouleversé au théâtre par une tirade bien dite et me reportais-je au texte, affriolé, celui-ci réduit à lui-même n'était plus rien. Par exemple, le récit que fait Stratonice à Pauline du sacrilège de Polyeucte et de Néarque au troisième acte de la pièce. Madeleine Roch débutait au Français dans le rôle de Stratonice. Retentissait pour la première fois cette voix extraordinaire, léonine, et en même temps qu'on entendait les statues des faux dieux que cette femme sculpturale balançait de ses deux bras de géant, les autels sous la poussée qu'elle leur imprimait s'écrouler, on voyait à ses pieds, effondrée, Mme Second-Weber, incapable de lui donner la réplique. Celle qui allait la remplacer, en une seconde venait, saluée par un tonnerre d'applaudissements qui dura un quart d'heure, de l'effacer, de la réduire en poussière à ses pieds.

Il y avait dans ce spectacle qui doublait l'autre une signification cruelle qui multipliait l'effet tragique, et le texte en profitait.

Aucun art ne fait autant de dupes que la peinture.

Le génie même semble servir une entreprise d'égarement ou de désorganisation autant que de création.

Le snobisme invite à ce genre de plaisanterie.

Max Jacob, qui tenait Picasso pour un autre Michel-Ange, s'abandonnait parfois à dire dans un accès de perspicacité ou de désespoir : « Picasso, veux-tu que je te dise ce que c'est ? Picasso, cet homme qui mâchonne tout le temps quelque chose de verdâtre qu'il a envie de te cracher à la figure. Picasso ? c'est l'avènement de la syphilis dans la peinture. »

Un jour, ce devait être en 1925 ou 1926, je me trouvais galerie d'Astorg, où Picasso, en présence d'un tableau qui devait être de Miro, s'écriait : « Enfin, voilà un garçon qui nous démontre qu'on peut faire un tableau sans toucher à un pinceau. » Sur la toile au fond nu un cheveu blond de femme se détachait entre deux pains à cacheter rouges, avec cette mention écrite à l'encre : « Le pont des soupirs ».

Le souvenir, après mon baccalauréat, de mon départ pour Paris, m'est cher entre tous, parce qu'il représente à mes yeux une sorte de miracle. Nous reviendrons sur les miracles.

Je veux dire qu'il y a de l'inexplicable dans la décision prise par mes parents de m'envoyer au lycée Henri-IV. Rien ne la faisait prévoir. L'individualisme forcené de mon père qui professait le plus grand mépris pour les secours de l'État, même dus au mérite, m'interdisait de solliciter une bourse de licence. On ne devait, selon l'auteur de mes jours, parvenir à tout que par ses propres moyens. Ah ! que nous sommes loin aujourd'hui de cette noble fierté ! Mais comment sa parcimonie, pour ne pas aller jusqu'à l'avarice, lui a-t-elle permis de consentir à pareille dépense ? Quant à ma mère, je reste confondu que son ambition pour moi ait pu être si forte qu'elle l'ait emporté sur l'attachement à sa seule joie, le fils dont elle se séparait.

De mon côté, depuis que j'avais cessé de me croire destiné à la prêtrise, je ne nourrissais aucun projet positif bien défini ; mais veillait, au-dessus de notre aveugle trinité, un Sage, un homme admirable, providentiel, qui sondait l'avenir à notre place. M. Jules Marouzeau lui a déjà rendu hommage dans ses souvenirs de jeunesse. Je veux parler de M. Bastergue, dont la carrière de professeur commencée au lycée de Guéret s'y acheva.

Délibérément, en arrivant parmi nous, M. Bastergue avait dû renoncer à tout avancement, bien résolu à se construire dans nos parages une maison où il finirait ses jours. Il s'était auprès de ma famille maternelle d'abord, auprès de mon père ensuite, acquis un crédit illimité et, dès mon enfance, j'avais su gagner son estime et son affection. Il intervenait sans cesse, pour m'encourager dans mes difficultés, redresser mes torts, quand j'achoppais. C'est grâce à lui que je pus reprendre d'abord mes études secondaires, après une interruption de deux années, et c'est lui encore, mû par sa confiance en mon avenir, qui persuada ma mère, convainquit mon père, à mon insu, de l'intérêt qu'il y aurait pour moi, avant de préparer ma licence, à suivre les cours de rhétorique supérieure dans un grand lycée de Paris. On m'avisa seulement quand tout fut prêt et je n'eus qu'à plier bagages, sans comprendre tout à fait ce qui m'arrivait.

Je quittai Guéret, à la fin du mois de septembre 1907, en la compagnie de ma mère et de Prudence Hautechaume. A la gare d'Orsay, les sœurs Pincengrain, Véronique et Éliane, étaient là, qui m'accueillirent, on sait pour quel destin.

(A suivre.)

MARCEL JOUHANDEAU

LE DIT D'ANNE AUX LONGS CILS

Conte chanté.

« Allons, vieux hâbleur, fou à la bouche musicienne !... Vois ! Les étoiles clignent leurs yeux pour la veillée. Allons, vieux menteur ! Allons, tireur, ne te fais pas prier !

— Les contes, vous le savez, se changent en tigres dévorants si la lune n'a pas encore battu de la paupière. Il n'est pas tout à fait temps, mes cœurs !...

— Ainsi dit toujours le chanteur des carrefours, le « compose » des veillées et récitant des contes enchantés. Regarde ! Le serein tombe drûment en fines aiguilles dans le cou. Viens sous le péristyle, griot, il est temps !

— Attendez donc que les anolis aient commencé à broder le soir de leurs arpèges...

— Tu ne veux donc rien entendre ?... Allons !...

— Si fait, mes cœurs !... La vraie sagesse est de conserver comme un trésor ses yeux d'enfant et leur cœur chaud ! Puisque anolis, serein, lune et étoiles ont donné le signal, écoutez ! Toutefois, êtes-vous prêts pour les formules magiques ?...

— Si fait, griot ! Positive !...

— Cric ?

— Crac !

— Tim-tim ?

— Bois sec !

— Tout rond, sans fond ?

— Bague !

— Le capitaine est derrière la porte ?...

— Balai !
— Le capitaine est sous le lit ?...
— Pot de chambre !
— Petit-petit emplit la case ?
— Lampe !...
— Bougie !...
— Lumière !...
— Œil d'enfant !... »

Alors sous les mille et cent pupilles des étoiles, les prunelles radieuses des paysans, l'œil rond des enfants, mes cœurs, mes compagnons de rêve et de galères, je tirai le conte des merveilles, le Dit d'Anne aux longs cils...

... Dans la succulence et le jaune de chrome des abricots, dans la fruitée perlière, la grâce frileuse des suaves ananas, dans le pétillement des zestes et le rire aigu des jus de citron, dans la griserie des clairs sirops et l'esprit captieux des fleurs des champs, dans les odoriférants voyages des pollens fous, dans la chair nuageuse, capricante, des parfums, vivait, dormait, était heureuse la petite Anne aux longs cils.

Ce vieux fou de Cyrillien, plongeur de la Grande Saline, pêcheur d'huîtres et de lune et jardinier de tous les coraux blancs de l'embouchure, m'a raconté la miraculeuse naissance d'Anne aux longs cils, fille d'une anémone de la mer océane et d'une mouette.

Létendard, le butor, l'effronté, menteur fieffé et colosse des montagnes des Cahos, le plus grand, le plus joyeux « simidor » de toutes les récoltes, veillées funèbres, enterrements et autres fêtes champêtres, soutient avoir vu, de ses yeux, un grand petit matin, Anne aux longs cils sortir d'une rouge cerise de caféier sous l'aiguille du bec cruel d'un oiseau-mouche.

Le circonspect, le grave, l'irréprochable Antoine Langommier dont les yeux étaient des étoiles, Antoine, dont les regards transperçaient les temps et les espaces,

Langommier qui voyait à travers la vie, disait qu'Anne aux longs cils jaillit d'un œuf de l'alisé du soir, d'un phantasme tourbillonnant du Vieux Vent Caraïbe.

Avant que de partir — quel vrai « compose » ne court pas l'aventure ? — avant donc de quitter le beau pays des Tomas d'Haïti, avant que de courir le vaste monde, j'avais tenu à les interroger tous, une dernière fois. Tous. Les paysans aux odeurs de feuillage, les jeunes filles aux cuisses herbeuses, au sexe balsamique, les marinières à la bouche salée, aux soies sucrées, les commères au ventre aigrelet, les enfants aux babines tachées de lait de chèvre, les « papaloas » aux barbes verdoyantes, les « pères-savane » aux hi-hans retentissants, les maréchaux de police rurale à l'œil bouilli-gros-sel, les spéculateurs en denrées des bourgades et leurs mâchoires d'âne, les cantonniers chantants des routes, les trieuses de café aux doigts mécaniques, au gros poil pimenté, poivré et huilé de sueur, les tireurs de pintades, les tireurs de bâton et les tireurs de contes des veillées, les dockers au pas tambourinaire, les porteurs coquins et larrons de la Croix-des-Bossales, les salinières et les revendeuses de sel du Portail Saint-Joseph, les luisants coupeurs de canne à sucre du Cul-de-Sac, les maraîchères jureuses, piailleuses et ricaneuses, les marchandes de quincaille au verbe vésicant, les clochards égrillards et bons enfants, habillés de papier fou, de pantalons de dentelle de corde et de faux cols d'écume de rhum, les « manolitas » à la fleur bleue intacte, aux grandes lèvres rouges et gonorrhéeuses, les « horizontales » à la joie lugubre, au pénil chauvi, avivé, ébouriffé par les coucheries, les « bouzins » sèches, au rire de chat funèbre, au vagin amer et musqué, les mendiants sculptés à grands coups de machette par la vie, parcheminés de jeûne et chagrinés de prières, les mécaniciens aux poings bleus d'huile lourde, mes frères, mes amis, et tous mes compagnons de rêve et de galères. Il ne s'en était pas

trouvé un seul qui eût ignoré le secret d'Anne aux longs cils.

Celui-là la faisait naître de la copulation d'une source de Canapé-Vert et d'un papillon de la Saint-Jean, celui-ci l'avait vue éclore d'un grain de poudre, qui accusait le vieux requin borgne du Fort-l'Islet et une pelure d'orange, tel disait qu'elle avait mûri au milieu des pommes d'acajou, au bout d'une branche habitée par une luciole épileptique, quel enfin certifiait qu'elle venait d'un duvet de marodème et d'une méduse.

Caillou rose, cri de cricri, poil de comète, scarabée, rayon d'argent, sucrin, clin d'œil d'enfant malicieux, poisson-docteur, rire de clochette, pétale de lune, écaille d'arc-en-ciel, lézard enchanté furent les pères d'Anne aux longs cils, et sa mère, une pépite d'or, une écrevisse, une escarbille de silex, une joie ancienne, une poussière de charbon, une poule-à-jolie, une chanson d'avril, une goutte de lait, une maîtresse de l'eau morte d'amour.

Toujours est-il qu'était heureuse la petite Anne aux longs cils, qu'elle vivait, qu'elle dormait dans la saveur des fruits, dans la tendresse des nuits d'été, dans l'humidité engourdissante des fleurs, dans les fusées des parfums et l'exubérance des bourgeons. Tout son corps frais et candide connaissait l'aurore, les saisons, la lumière. Avec la plante de ses pieds frais, sa joue en feu, sa cuisse qu'elle roulait dans les rivières, avec son ventre ingénu, sa nudité tiède qu'elle plaquait contre les arbres rugueux, ses seins muscats qu'elle frottait dans les terreaux humides des prime-matins, sa bouche ronde qu'elle imprimait dans l'argile grasse des vallées, qu'elle collait contre le sol sec et rocheux des ravins, les lis noirs de ses bras qu'elle plongeait dans les boues des pluies des nuits, l'écheveau bleu de ses cheveux qu'elle livrait aux dents acidulées du nordé, avec tout son corps Anne aux longs cils pénétrait la vie.

Anne aux longs cils n'avait donc que trois sens pour percevoir le réel : le velours incarnat de sa bouche papilleuse, sa narine ovale, aiguë, creuse, la chair-de-poule de sa peau aux grains frileux. Pour affoler les plantes, pour faire frissonner les arbres et se refermer les fleurs, pour provoquer la panique de l'air, pour saisir les chats marron, capturer les passerines, méduser le fretin et couper net le fil des rivières, elle avait son ultra-cri et son rire acéré qu'elle n'avait jamais entendu. Les crampes de sa faim dirigeaient sa langue sur les insectes sucrés, les pousses alcalines, les racines douces-amères et l'anisette des fruits sauvages.

« ... Anne aux longs cils ! Anne aux longs cils !... fredonnaient les saisons, es-tu heureuse de nos caprices, de nos fluences, des odeurs, des goûts et des ciselures que nous t'apportons ?...

— Je suis heureuse ! heureuse !... » répétait Anne avec ses longs cils devant les quatre cavaliers de l'année :

Printemps aux montures alezanes, caparaçonnées de prairies en fleurs, sellées de mousse, bridées de lianes, sanglées de liserons, aiguillonnées d'ozone et cravachées d'ondées.

Été, écuyer au trot dur, au galop sec, ses gants d'aromates et ses chaussettes de fenaison, Été dru, cru, abrupt, chapeaux de cuivre, bottes de paille, éperons de soleil, Été ménétrier des œufs, des sèves et des nitées, paletot en drap des champs, chemise de malicore, culotté de chausses mûries, ceinture de cris clairs à boucle de rire vermeil, Été cavalcadour des ruts et des saillies.

Automne et ses lentes jumarts, Automne et ses limaçons, pintades grises, mordorures et moisissures, crabes des pluies, ramages roux, plumages grivelés, Automne mordanceur, Automne rouillé, Automne chasseur à cor, chasseur à cri, chasseur à courre, rabatteur de pelages et d'illusions.

Hiver cavalcant, Hiver mordicant, Hiver et ses

pinçons, Hiver emmitouflé de laines de brumes, lancier des froidures, escarpolette des vents, balançoire des derniers fruits pâles, quadrille blanc des poissons d'argent, manège de chimères aux longues ailes, carrousel des lézards du temps dans les zibeliniers pâles, lentes spirales des agonies, parade des cendres et des mises en bière.

Les enfants, les jouvenceaux, les jouvencelles et celles qui n'ont point encore d'amoureux, les beaux messieurs-dames et ceux qui, dame, n'ont plus d'amour heureux, les vieilleux, les vieillards et les aïeules en vieilles hardes, chacun connaissait Anne, avait vu Anne, avait ouï Anne, grâce aux deux sens auxquels se fient le plus volontiers les humains : les yeux du cœur et les antennes de l'entendement. Les traces d'Anne aux longs cils se pouvaient retrouver partout, dans une cruche d'eau de source, dans une pincée de sable des grèves, dans toute poignée d'humus frais, dans l'éclat chaleureux d'une joue, la pluie des paupières, le désert des lèvres, dans les filigranes de l'air, dans les nuages, dans la lune et même en ce lieu de nous-mêmes où chacun se retrouve toujours seul, quoi qu'il fasse.

Ainsi vécut Anne aux longs cils, petite bouche-écrin ouvert, ronde narine-bague, tesson de peau frêle, cri-bijou menu, clochette de rire fluet au mitan du cœur de la vie. Nul cependant ne peut dire, nul n'eût pu dire, depuis quand Anne roulait dans les espaces, ni son âge, ni la rouille, ni le lait de ses dents, ni même la couleur exacte de ses cheveux couleur du temps. Il faut croire qu'Anne aux longs cils ne séjournait nulle part, qu'elle passait comme l'eau courante des ravins, ébouquetant les frondaisons des saisons, tisonnant la terre et la vie, bouclant de rondes ivres l'écorce accidentée de Quisqueya la Belle.

Piqué par les mites du Temps, rogné par les années, ces souris voyageuses, égratigné par les secondes félines,

tourné à l'endroit par les jours, retourné à l'envers par les nuits, je m'en revins alors. D'avoir bourlingué de par le vaste monde des paupières pâlies, un fil blanc au front et deux petits sillons au coin des yeux, je m'en revins tout frileux, meurtri et heureux vers ma Désirade au torse frisé de nuances et de lumières, notre terre aux bras fuselés, notre île aux jambes nerveuses. Tel est, enfant, le dur, l'amer et grisant destin du chanteur des carrefours, le « compose » et récitant des contes enchantés.

Du plus loin que mes yeux devinèrent le visage souriant de ses montagnes, les chaleurs crépues de ses hautes chevelures, ses tempes graineuses de maïs sec, le mil dur de sa nuque, les cordonnets et les carreaux de patates de son vertex et cette paille de riz de ses sourcils, mes doigts surent aussitôt qu'elle s'approchait. Ils la sentirent, frémirent et voulurent faire signe à l'Anne aux longs cils.

La meute bleue de mes vagues, tous mes chiens fidèles de la mer sautaient autour de moi, jappaient joyeusement et me léchaient les mains.

A mon approche, les chapeaux coniques des montagnes du Nord se soulevèrent amicalement :

« Bonjour, frère ! dirent-ils. Et la santé ?...

— Bonjour, frères ! leur répondis-je... On se débat !... Et vous ?

— Comme ça !... Queussi quemi ! Car les pluies sont amères... »

Plus loin, c'étaient les palmiers de Bombardopolis qui m'appelaient, me jetant des poignées de dattes naines, « grimelles » et dures :

« Honneur ! firent-ils... L'arbre altier soutient qu'il voit très loin, mais la graine promeneuse voit encore plus loin !...

— Respect ! répliquai-je selon les usages... Avez-vous vu l'Anne aux longs cils, cousins ?... »

Mais ils tournèrent leurs éventails flétris, se cachèrent le front et ne me répondirent pas.

Les tillons clairs et les caracos bleus des cimes des Cahos me firent la révérence et m'offrirent dans la tasse dorée du ciel un café fort de nuages nègres et des serpentins de fumets et de fumées.

« ... A votre service, « compose », chanteur et récitant de mensonges véridiques !...

— Si fait ! mes brus, répondis-je... Ah ! le bon café !... Vous êtes toujours bien honnêtes !... Mais où est l'Anne aux longs cils ?...

— Ça ira avec le reste du corps ! murmurèrent-elles... Les temps sont durs et les rosées sont mauvaises, mais la main va, la main vient... »

Elles sourirent tristement, montrant les grands chenets de leurs hautes dents. Je n'oubliai pas les usages ; avant de boire je fis la libation traditionnelle, et je versai une goutte pour la terre, une larme de café grisant pour nos morts qui y dorment. Mais les cimes, mes vaillantes brus, n'avaient pas répondu à ma question.

Général L'Artibonite, mon vieil aïeul farouche et débonnaire, dans son lit de parade portait toujours grand uniforme de tussor, ses épaulettes d'alluvions, aiguillettes d'épis et galons orangés. Les vieux caïmans s'alignaient au garde-à-vous sur les berges. Des bananiers châtrés tout verts passaient au fil de ses épées. Les campêches coupés violets processionnaient comme des prélats autour du sinueux patriarche. Mes petits cousins noirauds et turbulents sautaient sur ses genoux liquides, se coulaient entre le poil de ses culottes et lui tiraient la barbe aux grands flots dédorés.

« Qui va là ?... cria le fleuve d'un ton rogue.

— Tonton, c'est moi ton neveu qui reviens !...

— Enfin, te voilà, vagabond !... »

Et, pour me montrer qu'il était toujours ingambe, il fit tirer en bienvenue un tonitruant coup de canon.

Le bonhomme avait cependant vieilli. Il baisse. Je le soupçonne même d'être devenu un peu dur de la feuille. Peut-être est-ce pour cela qu'il détourna la tête quand je m'enquis de l'Anne aux longs cils. Fidèle aux traditions, je lançai au général L'Artibonite une barque pleine de tous les fruits, fleurs, gâteaux, bonbons, vins et liqueurs dont j'avais chargé ma besace autour des continents.

Quand les robes de Brabant et les châles sombres des Montagnes des Enfants Perdus m'apparurent, je leur criai :

« Salut, belles-sœurs !

— Salut, jeune gens ! répliquèrent-elles poliment... On reconnaît celui qui passe, mais qui peut dire s'il est revenu ou reviendra ?...

— Commères, avez-vous vu l'Anne aux longs cils ?

— Adieu, jeune gens ! Anne est passée comme passent les joies. Elle se dirigeait vers le triste Sud... Mais personne ne saura jamais quels enfants perdus pleurent nos gaves !... »

Un sombre pressentiment me traversa. Je me hâtai... D'un coup, mes ailes d'oiseau-musicien me repoussèrent, moi, fils du manceniller et « compose » des carrefours. Je les ouvris et d'un élan j'atterris aux pointes de La Guinaudée.

Aïe ! Dieu ! Bon Dieu ! Maman !

Les côtes n'étaient qu'un amoncellement de rocs d'espoirs et de cris concassés, de pierres à foudre, de broussailles, de décombres, de dunes de morts putrides, d'archipels de villages emportés au milieu d'une mer de sargasses, d'immondices et de fanges. Un monceau d'agonies, d'affres, d'effrois et de tambours crevés.

Aïe ! Dieu ! Bon Dieu ! Maman !

Fracturés, le cou tranché, les abricotiers géants gisaient sur le ventre retourné des plaines. Tout l'or des cacaoyères barbouillait le bétail gonflé et les cadavres contorsionnés des paysans ricanants. Des chaumes de toitures déchi-

quetées barbelaient le sol ravagé de chirurgies, césarisé jusqu'aux tripes, autopsié jusqu'aux os. Des poissons morts fous s'accrochaient aux dentelles des branches. Les récoltes emportées croupissaient en mares fécales, gazeuses et sulfhydriques. Les oiseaux foudroyés en plein trille ouvraient des becs violets et fermaient leurs pattes bleues de tétanie. Des nourrissons rampaient encore dans l'orphelinat d'horreur et, de leurs bouches, fouillaient les bourbiers pour croquer les insectes non pourris, capter les mouches asphyxiées, les grumeaux d'argile rescapée et les champignons frelatés. Le sang fermé, les veines ouvertes, les rivières pendaient aux branches des baobabs, le flot ébréché, sans fil, morfils et barbelures. Les cheveux des sources étaient coupés, lamentablement cisaillés, et gisaient dépeignés.

Aïe ! Dieu ! Bon Dieu ! Maman ! Où était l'Anne aux longs cils ?

Mais tout n'était que mort, et agonie seule me répondait. Les cocoricos funèbres du silence éclataient, tocsin d'outre-oreille, et le vent apoplectique raclait, râlait, les bras à l'envers. Seuls les vieillards médusés, les fous heureux et souriants, et les blessés découpés vifs, remuaient imperceptiblement et tournaient sur eux-mêmes, derviches sardoniques, marionnettes de la malemort. Tout le reste avait fui du sinistre.

Aïe ! Dieu ! Bon Dieu ! Maman ! Où était Anne aux longs cils ?

Il me sembla cependant que ma rivière mulâtresse, ma Guinaudée morte étranglée, frissonnait encore.

J'eus des pattes de criquet. Je sautai. Des nageoires d'argent poussèrent soudain à mes flancs battus d'effroi. Je plongeai. Des branchies crevèrent à ma gorge amère, mon ventre s'ouvrit d'une hernie de vessie natatoire. Je voyageai sous les eaux sans vies, frôlé par les cadavres navigants, je voyageai nuit et jour et j'arrivai enfin aux racines secrètes de La Guinaudée.

Anne aux longs cils palpitait là, prisonnière dans les fontaines qui ne pouvaient plus jaillir, bloquées, le cou étranglé par les pattes préhensiles de la Mort elle-même. Elle veillait sans relâche avec une meute de chiens putrides, chevauchant son crapaud de cérémonie.

Aïe ! Dieu ! Bon Dieu ! Maman ! Comment, avec ma pauvre cantilène de « compose », mes petites ailes d'oiseau-musicien, mes faibles pattes de criquet, mes frêles nageoires d'argent, mes branchies et ma vessie natatoire de pisquette, comment pouvais-je atteindre l'Anne aux longs cils ?

Aïe ! Dieu ! Bon Dieu ! Maman.

Ma plainte devint un chant profond. Ma bouche fut une trompette d'aurore. Ma voix fut une armée de cigales qui attaquèrent de tous leurs ciseaux :

« Anne aux longs cils !... Anne aux longs cils ! Où est ton perlimpinpin des merveilles ?... »

L'Anne aux longs cils jaillit en un éclair. Elle pénétra par mes narines et se réfugia dans ma langue. Alors je sus tout.

Je puis vous dire que Janvier fut trompeur et suave. Janvier vint sous la forme d'un roi de lumière, avec armure de vermeil, gantelets de filigrane, écu de soleil, rapière de flamme et lance de chaleur. Il bourrela d'espoir les paysans gelés de males fièvres, gavés de mauvaises récoltes et de morte-saison. Ils dirent :

« ... « Les secs » sont bien doux et bien trop giboyeux !... Compère Janvier s'habille de cent façons. Il est si tant malicieux et vous fait tellement d'entourloupettes ! Enfin !... Dansons ! déclarèrent les vieillards... Dansons un menuet en l'honneur de Janvier le Grand Frais, puisque Anne aux longs cils est arrivée avec lui... »

Ainsi firent les culs-terreux. Si fait ! L'air était plein de perlimpinpin. Le menuet gracieux roula par monts et monticules, par cols et collines, par vaux et vallées, par plaines et plages de la Grande-Anse tout entière.

Surprise nouvelle, Février s'amena traînant le pied, mains dans les poches, jasmin aux lèvres, en sifflotant, mais sans ses flûtes de fraîcheur, sans guitare d'alisés frisquets, sans harpes de serein, sans clochettes de rosée. Février avait les joues en feu.

« ... On dit bonjour madame, et voyez-vous, c'est le monsieur qui est là ! dirent les prud'hommes sentencieux. Ouvrez l'œil, jeunes garçons !... Guettez bien ! car il y a des menteries dans l'air. Février est un gamin mal élevé, s'il rit c'est qu'il va mordre, et s'il pleure, c'est pour rire !... »

Néanmoins les enfants prirent Février par la main et firent guirlandes et rondes autour de tous les filaos de La Guinaudée : *Mariera qui voudra...*

Anne virait et voletait dans chaque fruit balançant, dans chaque rossignol amoureux, chaque rayon de miel, chaque poussière de l'air. On fit la sourde oreille aux blablablas des vieux radoteurs.

Mars chassa Février à coups de pierres et accourut tout couvert de cascades de paille de soleil. Cette fois, les papaloas s'inquiétèrent :

« ... Mirez donc, petit monde !... Voilà Mars qui s'amène comme un malotru ! Toute cette paille de lumière, où a-t-il été la voler ?... Comment ! Pas de nuages ?... Pas de pluies ? Pas de grêles ? Ce vadrouilleur de Mars est bien capable, sous couleur de soleil, de nous amener des mauvais airs... On dit que les grands sorciers blancs ont encore fait péter dix grosses bombes afin de voir s'ils sont capables de faire crever d'un coup un « décallion » de chrétiens vivants... Ils ont pour tout de bon détraqué cet incorrigible Mars, qui n'avait déjà pas la tête très solide !... Enfin ! Le Bon Dieu est bon, les Loas sont nos pères et l'Anne aux longs cils est quand même là... »

On ne pouvait savoir l'avenir puisque Antoine Langommier était mort depuis longtemps, mort de son

compte de sel qu'il avait bel et bien mangé, mort des cheveux blancs, poisons violents. Han ! Les vieux radoteurs n'en finissent jamais de babiller ! On avait Anne, Anne aux longs cils qui gambadait, faisant mille miracles avec son perlimpinpin, malgré la sécheresse torride et les brasiers du soleil.

Avril fut un artificier furieux. Il amena des sueurs, des yeux brûlés, des échauffures aux cuisses, des boutons de chaleur. Les patates furent boucanées toutes vives à même le champ. Le pois tendre cuisait dans les jardins, les cannes à sucre, elles, prirent feu çà et là. Chacun courait avec son seau d'eau.

« ... Aïe ! Aïe ! Aïe ! Avril est tellement vagabond lui aussi ! Pourvu qu'il n'ait pas été vadrouiller là où les blancs, ces enragés, empoisonnent les nuages, les airs et les flots ! L'odeur de toutes ces diableries rend notre vaillant Avril fou ! Il faut faire un service en l'honneur de Azaca Médé, ministre de l'Agriculture du Ciel !... »

Et, malgré les forges du soleil, Azaca Médé n'eut qu'à dire à Anne de jeter quelques pincées de perlimpinpin dans les ruisseaux, les rues et les canaux d'irrigation et les jardins trouvèrent un peu d'eau pour leur soif. Elle était partout, l'Anne aux longs cils. Elle entra dans la chair des mangues qui devinrent des aubes, elle visita les aubergines qui se changèrent en crépuscules, elle descendit dans le tafia qui se mua en lever de lune.

La gracile et jeune Mai s'achemina métamorphosée en petite vieille percluse de fièvre :

« ... Tip ! Tap !... Tip ! Tap !... Le corps se débat !... »

Las ! mes amis, l'étonnement ne connaissait plus de bornes.

« ... Si Mai la Belle est dans cet état, qu'en sera-t-il bientôt de nous ?... Voyez comment ils nous l'ont arrangée ! Ah ! ils nous ont bouleversé les années, ils nous ont retourné les saisons, et tous les mois sont mal

fichus ! Vous verrez !... Bientôt ils s'attaqueront aux semaines. Et l'on verra Mercredi donner le bras à Samedi, Vendredi suivre Lundi, Jeudi s'accoupler à Mardi. Quant à Dimanche, faudra plus compter dessus ! Si peu, si prou, que peut-être pas du tout !... »

Et les vieillissants qui espéraient un retour de leurs ardeurs saisonnières ne voyaient rien venir. Pas une goutte de lait de croissance ne monta aux narines des adolescents qui pourtant n'avaient pas eu la puberté « supprimée », ayant veillé à ne pas manger trop de fruits acides. Pas une fillette ne vit éclore ses premières fleurs rouges et les seins frais pointés, oisillons chauds, n'avaient même pas tressailli. Les amours nouvelles furent rares. Aucune tendreté dans l'air. Aucune tendresse dans la ramée. Pas une lente câline du vent aux cuisses fruitives de la terre, cette gourgandine toujours bée.

La cuisson. L'irritation. La brûlure. La campagne flamboyait. Compères et commères bataillaient dans les incendies du soleil. En vain l'Anne aux longs cils avait roulé de racine moite en cactus ridé. Elle partit à la recherche des nuages.

Juin emprunta le bâtiment d'argent ciselé d'Agouet Arroyo, le roi des eaux. Juin le Vaillant Piroguier vint à la tête de toutes les pluies qui se puissent imaginer : les farinades roses, le crachin mentholé, les bruines chaudes, les gros grains aux odeurs d'argile détrempée, la cascatelle chanteuse, les ondées danseuses, les averses délirantes, les orages aux folles cravaches. L'Anne aux longs cils conduisait la parade des belles eaux.

« Juin le Piroguier nous a sauvés, dirent les anciens, mais l'horloge des saisons est bel et bien dérangée. Les blancs ont encore fait péter quelque méchanceté dans les airs !... Juin est bon, mais jadis il était plus modéré et combien plus judicieux... Qu'est-ce que toutes ces grandes eaux ?...

— Voilà bien les vieillards ! raillèrent les jeunes gens. Ils voient le soleil et gémissent des insolations, ils voient la froidure et se plaignent de la grippe, ils voient l'humidité et geignent du rhumatisme, ils voient enfin finir « les secs » et ils annoncent déluges et épidémies... »

Les papillons vinrent. Les bananiers plantés pour la Saint-Jean donneraient deux régimes, les goyaviers deux récoltes et les manguiers des fruits en toute saison. Dans les buissons on entendit la joyeuse, l'heureuse, la râpeuse, la plaintive et innocente cantilène des sexes accordés, sereine et pure action de grâces à la vie, abécédaire de l'humanisme, arcane de toute beauté vivante et de toute joie, pierre de toute philosophie, merveille des merveilles.

Juillet, Riche Marchand, vint avec un gros rat. Quand celui-ci avance le museau, c'est qu'il va y avoir épis, grappes, grappille, grappillages et grappillons. Les bambins changèrent de dents :

« ... Rat ! Rat ! Rat ! Voilà une belle belle belle petite dent que je t'envoie. Tu m'en rendras une vieille vieille vieille. Rat ! Rat ! Rat !... »

Canines, quenottes et incisives cliquèrent et roulèrent sur les galetas et les toitures.

« Depuis quand a-t-on coutume de voir Juillet moite et moiré ? Ces maudits blancs ont encore fait du pétard pour leurs guerres !...

— Les entendez-vous, ces rechignards ? s'exclamèrent les godelureaux... La portée de fleurs, fructules et fruitages grandit aux matrices de la terre et pointe à ses vagins tièdes... Et ils trouvent encore à redire !... »

Quant à l'Anne aux longs cils, elle se balançait avec les libellules aux moires des étangs. Elle palpitait avec la poussée plaintive et dolente des maniocs. Elle posait son suçoir au pétiole des fruits, ses alambics. Sa fine narine ravie fleurait les bons sucs et les vertes sèves... Elle pénétrait et jouissait au cœur de la fruition universelle.

Août, Marguillier, fut sonore. Il apporta argent, cuivres, nickels sonnants et trébuchants et des grêles musiciennes.

« ... Vous voyez !... Août a bu tout le vin des fleurs. Il est saoul comme un mardi gras ! Un notable !... Regardez-le ! Mais regardez-le ! Regardez son ventre d'archevêque, ses pieds mouillés, ses barbes ruisselantes de glaçons ! Où a-t-il pu trouver cette grêle en la saison ?... Bien sûr ! Encore les blancs qui veulent fabriquer des soleils !... Ça finira mal ! J'vous dis que ça va leur péter dans la gueule, les insensés !... Il faut reconnaître que le ciel n'est plus très catholique !...

— Le ciel n'est pas catholique !... Qu'est-ce qu'ils ne vont pas chercher ! Les entendez-vous ? Pour une petite grêle qui n'a pas même fait de mal à un chou !... Voilà trois fois cinquante ans que le paysan est misérable. Quand il y en aura assez, on n'aura qu'à reprendre le fusil. Pour le moment, dansons, et vive l'Août !... »

La grêle sonnait clair sur les ventres demi-creux des joyeux paysans, la grêle grêle et grelottante. Les pipirites préludaient les méringuées, les ortolans ouvraient le quadrille et les ramiers fermaient le bal. L'Anne aux longs cils, elle, voguait au gré des chanterelles, des rythmes et des tambours en goguette.

Septembre ne fut ni chaud ni froid, ni sec ni humide, ni chiche ni généreux.

« Parlez-moi de ça ! Voilà un septembre que nous connaissons. Septembre, Bon Paysan, qui vient nous aider à rentrer les récoltes... »

Las ! Ils n'avaient pas fini de parler que le ciel tomba sur leurs têtes. Cyclone tel que jamais il n'y en eut. Hazel on l'appela, il fut à griffes, à crocs, à rugissements. Hazel projeta les campagnes dans les airs, les villages aux cimes des montagnes et les villes au mitan de la mer. La terre se mit à trembler de frayeur, les rivières affolées remontaient à leur source et se répandaient dans les

plaines et les vallées épouvantées. La panique gagna les montagnes qui s'élancèrent dans la mer. La mer envahit alors la terre en un raz de marée galopant. Il en périt cent mille.

C'est alors, dit-on, que disparut l'Anne aux longs cils, morte avec toute la Grande-Anse, morte avec la Belle Guinaudée qui fut étranglée net.

Octobre fut Arsenic, Cyanure, Soude caustique. Ceux qui n'avaient pas péri détaillés en morceaux, déchiquetés, écrasés, volatilisés, périrent dans les eaux vénéneuses. Octobre noya, et tout ce qui restait fut touché par ses vomissures empoisonnées. Il en périt encore cent mille.

Novembre fut Mauvais Air, Miasmes, Loup-Garou. Il apporta une famine que les siècles n'avaient jamais imaginée. Tant et tant d'horreurs que jamais bouche humaine ne pourra les évoquer sans s'engluer à jamais. Cent mille périrent encore.

Décembre fut Charognard, Cochon Marron, Hyène, il fut Ministre, Député, Maire, Sénateur. Il finit tout. Le cyclone fut Hazel, mais les hommes furent Détrousseurs de cadavres, Vampires, Négociants en chair humaine. Et cent mille furent condamnés à mort.

Chaque mois a ses quatre papillons. Chaque semaine est un iris à sept couleurs : un jour bleu, un jour rose, un jour gris, un jour vert, un jour violet et le dernier se pare de la teinte du cœur. Chaque jour a vingt-quatre souris qui grignotent la galette des heures et chaque seconde est un denticule qui perce la vie... La vie est immortelle. L'Anne aux longs cils n'était pas morte. Une pincée de perlimpinpin suffit à faire revivre la Belle Guinaudée, la rivière mulâtresse qui dédormit d'un seul coup, se décailla et recommença à fluer, le cœur ouvert.

Cent mille paysans se dressèrent et le courage, le travail, le compagnonnage, la fraternité, vertus qui

valent autant que le perlimpinpin, firent le reste, autre conte enchanté que je réciterai si toutefois l'Anne aux longs cils consent à habiter encore une fois ma langue. Si jamais je peux retrouver de nouveau des ailes d'oiseau-musicien, des pattes de criquet, des nageoires d'argent et des branchies de pisquette.

Mais à peine avais-je fini d'écarquiller mes yeux sur la campagne refleurie qu'il y avait déjà là un maréchal de police rurale et ses longues moustaches. Il m'accusa de dire du mal des autorités, m'inculpa de scandale public et m'incrimina de fomenter le désordre. J'eus de la chance, il ne fit que me bastonner et me donna un grand coup de pied au derrière. Tel est, enfants, le beau métier de chanteur de carrefours.

C'est ce coup de pied-là qui m'a fait retomber où je suis, mes cœurs, vous déclamant le merveilleux conte chanté de l'Anne aux longs cils, le Dit que chante d'ailleurs bien mieux que moi le Vieux Vent Caraïbe, l'alisé de la belle amour humaine, le premier d'entre tous les « composes », tireurs de contes, griots et chanteurs des carrefours à naître en Quiesqueya La Belle, le Dit de l'Anne qui, si les grands sorciers d'aujourd'hui ne font quelque jour sauter la planète, le Dit d'Anne aux longs cils qui vivra toujours dans la succulence et le jaune de chrome des abricots, dans la fruitée perlière, la glace frileuse des suaves ananas, dans le pétillement des zestes et le rire aigu des jus de citron, dans la griserie des sirops clairs et l'esprit captieux des fleurs des champs, dans les odoriférants voyages des pollens fous, dans la chair nuageuse, capricante, des parfums.

JACQUES-STÉPHEN ALEXIS

RECHERCHES

ECCE LIBER

Ce nouveau manuscrit de Mallarmé qui n'est que débris et déchets et qu'on publie cependant contre la volonté formelle de l'écrivain, nous fait évoquer l'intéressante rupture morale à laquelle consentent les hommes les plus probes, chaque fois qu'ils en viennent à la question des publications posthumes. Le célèbre cas de Max Brod et de Kafka n'est pas loin de nous. Mais il reste ambigu. Kafka est mort lentement. Il a eu tout le temps de détruire lui-même tous les manuscrits qu'il avait du reste, par une première faute significative, communiqués à beaucoup de ses amis. Il avait en outre chargé du soin de les détruire Brod, qui n'avait jamais caché sa volonté de les préserver. Il se dérobe donc à la responsabilité. La volonté de destruction est remise à quelqu'un d'autre et, en quelque sorte, à la mort. De celle-ci, comme de la guerre et de la persécution, la puissante et violente confiance de Brod a triomphé admirablement et presque avec excès [1].

Le cas de Mallarmé est beaucoup plus clair. Mallarmé meurt à l'improviste. Entre la première crise — dont il se remet pourtant, et qui n'est qu'une menace encore incertaine — et la seconde qui a raison de lui en quelques instants, il se passe très peu d'heures. Mallarmé profite du sursis pour rédiger la « *recommandation quant à mes papiers* ». Il veut que tout soit détruit. « *Brûlez, par conséquent : il n'y a pas là*

1. Kafka a toutefois détruit au moins certaines parties de son Journal. Et Dora Dymant, conformément à ses vœux, a détruit sans doute les derniers écrits. C'est pourquoi, bien qu'on ne cesse de nous dire que Kafka est mort réconcilié, nous ne savons rien de ce qu'il pensa vraiment à l'approche de sa fin.

d'héritage littéraire, mes pauvres enfants. » Bien plus, il refuse toute ingérence étrangère et tout examen curieux : ce qui doit être détruit doit être soustrait préalablement à tous les regards. « *Ne soumettez même pas à l'appréciation de quelqu'un : ou refusez toute ingérence curieuse ou amicale. Dites qu'on n'y distinguerait rien, c'est vrai du reste...* » Volonté ferme ; volonté aussitôt négligée et rendue vaine. Les morts sont bien faibles. Quelques jours plus tard, Valéry est déjà admis à regarder les papiers et, depuis cinquante ans, avec une constante et surprenante régularité, ne cessent d'être mis au jour des inédits importants et incontestables, comme si Mallarmé n'avait jamais autant écrit que depuis sa mort.

Je sais la règle formulée par Apollinaire : « Il faut tout publier. » Elle est toute-puissante et elle a beaucoup de sens. Elle atteste la tendance profonde de ce qui est caché vers la lumière, du secret vers la révélation sans secret, de tout ce qui est tu vers l'affirmation publique. Ce n'est pas une règle, ni un principe. C'est la puissance sous le règne de laquelle quiconque se met à écrire tombe d'autant plus durement qu'il s'y oppose et la conteste. La même puissance confirme le caractère impersonnel des œuvres : l'écrivain n'a aucun droit sur elles, et il n'est rien en face d'elles, toujours déjà mort et toujours supprimé. Que sa volonté ne soit donc pas faite. Logiquement, si l'on juge convenable de méconnaître l'intention de l'auteur après sa mort, on devrait aussi accepter qu'il n'en soit pas tenu compte de son vivant. Or, de son vivant, ce qui arrive est plutôt le contraire. L'écrivain veut publier et l'éditeur ne le veut pas. Mais ce n'est que l'apparence. Pensons à toutes les forces secrètes, amicales, opiniâtres, insolites, qui s'exercent sur notre volonté pour nous forcer à écrire et à publier ce que nous ne voulons pas. Il y a une lutte constante contre le jour. Visible-invisible, la puissance est toujours là, qui ne tient nullement compte de nous et qui, à notre surprise, nous dérobe nos papiers dans nos mains mêmes. Les vivants sont bien faibles [1].

Quelle est cette puissance ? Ce n'est ni le lecteur, ni la

1. On dit : Il faut tout publier; mais, si on méprise la volonté de l'écrivain, on se soumet docilement aux convenances familiales, aux susceptibilités sociales, aux intérêts mêmes des collectionneurs, et

société, ni l'État, ni la culture. Lui donner un nom et la réaliser, dans son irréalité même, fut aussi le problème de Mallarmé. Il l'a appelée le Livre.

Le manuscrit remis par M. Mondor à M. Scherer et mis en œuvre avec soin par ce dernier, nous éclaire-t-il sur ce projet central[1] ? Peut-être, mais à condition de ne pas croire d'abord, comme M. Scherer avec le bel enthousiasme des déchiffreurs, que nous nous trouvons matériellement devant le manuscrit du Livre. De quoi se compose ce « Livre » ? Non pas d'un texte suivi comme *Igitur*, ni de longs fragments encore séparés, mais d'infimes notes, mots isolés et chiffres indéchiffrables, jetés sur des feuilles volantes. Toutes ces feuilles et ces notes se rapportent-elles à un commun travail ? Nous l'ignorons. L'ordre dans lequel elles sont aujourd'hui publiées a-t-il rien à voir avec l'ordre dans lequel elles furent trouvées après la mort de Mallarmé, ordre qui même alors pouvait n'être qu'un classement de hasard ou l'ordonnance accidentelle d'un ancien travail ? Nous l'ignorons. Nous ignorons, et c'est plus grave, ce que ces notes conservées par on ne sait quelle décision représentent au regard de toutes les autres notes, dont le plus grand nombre, dit M. Mondor, fut détruit. Nous ignorons par conséquent le sens qu'elles pouvaient avoir dans l'esprit de Mallarmé, par rapport à l'ensemble de sa recherche : peut-être ne signifiaient-elles rien qui ne lui fût devenu un peu étranger, non pas ce qu'il accueillait, mais ce qu'il aurait cessé d'accueillir, ou encore de superficielles pensées qui s'étaient rédigées loin de lui-même, et comme par divertissement. Enfin, puisque Mallarmé ne reconnaissait de sens et de réalité qu'à ce qui s'était exprimé dans la structure propre et la fermeté formelle de son langage, ces notes informes n'avaient donc

l'on rétablit au bénéfice de gens qui n'ont aucun droit sur des inédits conservés par violation testamentaire tous les usages et toutes les règles au-dessus desquels on prétend s'élever au nom de la littérature. On dit : Il faut tout publier ; et, lorsqu'on publie les écrits de Sade, on voit les représentants de la morale familiale en appeler aux juges, et les juges rejeter aux enfers les écrits infernaux, par une décision qui fait d'eux, il est vrai, les plus fidèles servants de la pensée sadique, car ils rendent à nouveau scandaleuse, en la rendant clandestine, une littérature que la divulgation ordinaire tendait à faire excessivement banale.

1. *Le « Livre » de Mallarmé*, par Jacques Scherer (Gallimard).

pour lui aucune valeur, et il défendait qu'on y distinguât rien : c'était l'indistinct même. Incertitude quant à la date ou aux dates de ces notes, leur appartenance, leur cohérence extérieure, leur orientation et même leur réalité. Ainsi se présente, comme la publication la plus hasardeuse, composée de mots fortuits, dispersés d'une manière aléatoire sur des feuilles rassemblées par accident, le seul livre essentiel écrit comme par lui-même pour soumettre le hasard. Échec qui n'a même pas l'intérêt d'être celui de Mallarmé, puisqu'il est l'œuvre naïve des publicateurs posthumes, très semblables aux voyageurs qui, de temps en temps, nous rapportent des morceaux de l'Arche de Noé, ou des éclats de pierre représentant les Tables de la Loi, brisées par Moïse. Telle est du moins la première pensée qu'on peut avoir devant ces documents présentés comme une esquisse du Livre. Mais la seconde pensée est autre, et que la publication de ces pages, presque vides, et plus dessinées de mots qu'écrites, où nous touchons le point où la nécessité se rencontre avec l'image de la pure dispersion, n'aurait peut-être pas déplu à Mallarmé.

***

Qu'entendait-il par le Livre ? A partir de 1866, il a toujours pensé et dit la même chose. Cependant, le même n'est pas pareil au même. L'une des tâches serait de montrer pourquoi et comment cette répétition constitue le mouvement qui lui ouvre lentement un chemin. Tout ce qu'il a à dire semble fixé dès le commencement, et en même temps les traits communs ne le sont que grossièrement. Traits communs : le livre, qui, dès le début, est bien le Livre, l'essentiel de la littérature, est aussi un livre, « *tout bonnement* ». Ce livre unique est fait de plusieurs volumes : cinq volumes, dit-il en 1866; maints tomes, affirme-t-il encore en 1885[1]. Pourquoi cette pluralité ? Elle surprend d'un écrivain rare et qui, surtout en 1885, ne pouvait douter de

1. En 1867, il « délimite » le développement de l'Œuvre à trois poèmes en vers et quatre poèmes en prose. En 1871, mais ici la pensée est un peu différente, il annonce un volume de contes, un volume de poésie, un volume de critique. Dans le manuscrit posthume, il prévoit quatre volumes, capables de se diversifier en vingt tomes.

tout ce qui se refusait en lui à l'étendue du discours. Dans sa jeune maturité, il semble avoir besoin d'un livre à plusieurs faces, dont l'un des côtés aurait regardé vers ce qu'il appelle le Néant, l'autre vers la Beauté, comme la Musique et les Lettres, dira-t-il plus tard, « *sont la face alternative ici élargie vers l'obscur ; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul* ». L'on voit que, dès alors, cette pluralité de l'unique vient de la nécessité d'étager, selon des niveaux différents, l'espace créateur, et que, s'il parle, à cette époque, si hardiment du plan de l'Œuvre comme d'une tâche déjà achevée, c'est qu'il en médite la structure, laquelle existe dans son esprit préalablement au contenu [1].

Car, autre trait invariable : de ce livre, il voit d'abord la disposition nécessaire, livre « *architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard, fussent-elles merveilleuses* » ; ces affirmations sont tardives (1885), mais, dès 1868, il dit de son œuvre qu'il est « *si bien préparé et hiérarchisé* » (ailleurs, « *parfaitement délimité* ») qu'il ne peut rien en soustraire, pas même y prélever telle « *impression* », telle pensée ou disposition mentale qui appartient à l'ouvrage. D'où cette remarquable conclusion : s'il veut désormais écrire en dehors de l'Œuvre, il ne pourra écrire qu'un « *sonnet nul* ». Cela annonce étrangement l'avenir, car cette exigence de réserver le Livre — qui ne sera jamais que sa réserve même — semble l'avoir destiné à ne plus rien écrire que des poèmes nuls, c'est-à-dire à ne donner force et existence poétique qu'à ce qui *est* hors de tout (et hors du livre qui est ce tout), mais, par là, à découvrir le centre même du Livre.

Que signifient les mots « prémédité, architectural, délimité, hiérarchisé » ? Tous indiquent une intention calculatrice, la mise en jeu d'un pouvoir d'extrême réflexion, capable d'organiser nécessairement l'ensemble de l'ouvrage. Il s'agit d'abord d'un souci simple : écrire selon des règles de

1. Plus tard, il exprimera ainsi le rapport qui, d'un volume à plusieurs, répète et amplifie les relations multiples présentes en chaque volume et prêtes à s'y déployer pour s'en dégager : *Quelque symétrie, parallèlement, qui, de la situation des vers en la pièce se lie à l'authenticité de la pièce dans le volume, vole, outre le volume, à plusieurs inscrivant, eux, sur l'espace spirituel, le paraphe amplifié du génie, anonyme et parfait comme une existence d'art.* (*Œuvres complètes*, Pléiade, p. 367.)

composition stricte ; puis d'une exigence plus complexe : écrire d'une manière rigoureusement réfléchie en accord avec la maîtrise de l'esprit, et pour lui assurer son plein développement. Mais il y a encore une autre intention, représentée par le mot hasard et la décision de supprimer le hasard. En principe, il s'agit toujours de la même volonté d'une forme réglée et régulatrice. En 1866, il écrit à Coppée : « *Le hasard n'entame pas un vers, c'est la grande chose.* » Mais il ajoute : « *Nous avons, plusieurs, atteint cela, et je crois que, les lignes si parfaitement délimitées, ce à quoi nous devons viser surtout est que, dans le poème, les mots — qui déjà sont assez eux pour ne plus recevoir d'impression du dehors — se reflètent les uns sur les autres jusqu'à paraître ne plus avoir leur couleur propre, mais n'être que les transitions d'une gamme.* » Nous avons là beaucoup d'affirmations que les textes ultérieurs vont approfondir. Décision d'exclure le hasard, mais en accord avec la décision d'exclure les choses réelles et de refuser à la réalité sensible le droit à la désignation poétique. La poésie ne répond pas à l'appel des choses. Elle n'est pas destinée à les préserver en les nommant. Au contraire, le langage poétique est « *la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire* ». Le hasard sera tenu en échec par le livre, si le langage, allant jusqu'au bout de son œuvre, attaquant la substance concrète des réalités particulières, ne laisse plus apparaître que « *l'ensemble des rapports existant dans tout* ». La poésie devient alors ce que serait la musique réduite à son essence silencieuse : un cheminement et un déploiement de pures relations, soit la mobilité pure.

La tension contre le hasard signifie donc : tantôt le travail de Mallarmé pour achever, par la technique propre du vers et des considérations de structure, l'œuvre transformatrice de la parole ; — tantôt une expérience de caractère mystique ou philosophique, celle que le récit d'*Igitur* a mise en œuvre avec une richesse énigmatique, et partiellement réalisée.

M'en tenant ici à des points de repère, je veux seulement rappeler par là que les rapports de Mallarmé et du hasard sont donnés dans une double démarche : d'un côté, c'est la recherche d'une œuvre nécessaire qui l'oriente vers une

poésie d'absence et de négation où rien d'anecdotique, ni de réel, ni de fortuit, ne doit trouver place. Mais, d'un autre côté, de ces puissances négatives, qui sont aussi à l'œuvre dans le langage, et dont il ne semble user que pour parvenir, raturant le vif, à une parole rigoureuse, nous savons qu'il fait une expérience directe, d'une importance essentielle, expérience qu'on pourrait dire immédiate, si précisément l'immédiat n'était pas « immédiatement » nié dans cette expérience. Rappelons seulement la déclaration de 1867 à Lefébure : « *Je n'ai créé mon œuvre que par* élimination, *et toute vérité acquise ne naissait que de la perte d'une impression qui, ayant étincelé, s'était consumée et me permettait, grâce à ses ténèbres dégagées, d'avancer plus profondément dans la sensation des Ténèbres Absolues. La Destruction fut ma Béatrice.* »

***

Le livre qui est le Livre est un livre parmi d'autres. C'est un livre nombreux, qui se multiplie comme en lui-même par un mouvement qui lui est propre et où la diversité, selon des profondeurs différentes, de l'espace où il se développe, s'accomplit nécessairement. Le livre nécessaire est soustrait au hasard. Échappant au hasard par sa structure et sa délimitation, il accomplit l'essence du langage qui use les choses en les transformant en leur absence et en ouvrant cette absence au devenir rythmique qui est le mouvement pur des relations. Le livre sans hasard est un livre sans auteur : impersonnel. Cette affirmation, l'une des plus importantes de Mallarmé, continue de nous placer sur deux plans : l'un qui répond à des recherches de technique et de langage (c'est, si l'on veut, le côté Valéry de Mallarmé) ; l'autre qui répond à une expérience, celle que les lettres de 1867 ont vulgarisée. L'une ne va pas sans l'autre, mais leurs rapports n'ont pas été élucidés.

Il faudrait une étude minutieuse pour préciser tous les niveaux où Mallarmé dispose son affirmation. Parfois, il veut dire seulement que le livre doit rester anonyme ; l'auteur se bornera à ne pas le signer (« *admis le volume ne comporter aucun signataire* »). Il n'y a pas de rapports

directs, et encore moins de possession, entre le poème et le poète. Celui-ci ne peut s'attribuer ce qu'il écrit. Et ce qu'il écrit, fût-ce sous son nom, reste essentiellement sans nom.

Pourquoi cet anonymat ? On peut voir une réponse, lorsque Mallarmé parle du livre, comme s'il existait déjà, inné en nous et écrit dans la nature. « *Je crois tout cela écrit dans la nature de façon à ne laisser fermer les yeux qu'aux intéressés à ne rien voir. Cette œuvre existe, tout le monde l'a tentée sans le savoir ; il n'est pas un génie ou un pitre, qui n'en ait retrouvé un trait sans le savoir.* » Ces remarques répondent à une enquête et ne disent peut-être que ce qui est accessible à une curiosité extérieure. Avec Verlaine, il ne s'exprime guère différemment. Il écrit une autre fois : « *Une ordonnance du livre de vers point innée ou partout, élimine le hasard ; encore le faut-il pour omettre l'auteur.* » Mais ici le sens est déjà autre. Mallarmé a subi la tentation de l'occultisme. Celui-ci s'offrait comme une solution aux problèmes que lui posait l'exigence littéraire ; cette solution consistait à séparer l'art de certains de ses pouvoirs, à essayer de les réaliser à part en les transformant en puissances immédiatement utilisables à des fins pratiques. Solution que Mallarmé n'acceptait pas. On cite ses déclarations de sympathie, mais on néglige les réserves dont il les accompagne toujours : « *Non, vous ne vous contentez pas, comme eux* (les pauvres kabbalistes) *par inattention et malentendu, de détacher d'un Art des opérations qui lui sont intégrales et fondamentales pour les accomplir à tort, isolément, c'est encore une vénération maladroite. Vous en effacez jusqu'au sens initial sacré...*[1]. »

Pour Mallarmé, il ne saurait y avoir d'autre magie que la littérature, laquelle ne s'accomplit qu'en faisant face à elle-même d'une manière qui exclut la magie. Il précise bien que, s'il n'y a que deux voies ouvertes à la recherche mentale, l'esthétique et l'économie politique, « *c'est, de cette visée dernière, principalement, que l'alchimie fut le glorieux, hâtif et trouble précurseur* ». Le mot hâtif est remarquable.

1. Mallarmé oppose ici les journalistes et les pauvres kabbalistes accusés d'avoir tué par envoûtement l'abbé Boullan. Or, du point de vue de l'Art, les premiers sont bien plus coupables que les seconds, encore que ceux-ci aient tort « de détacher d'un Art des opérations qui lui sont intégrales ». (La magie ne doit pas être séparée de l'art.)

L'impatience caractérise la magie, ambitieuse de maîtriser immédiatement la nature. Au contraire, c'est la patience qui est à l'œuvre dans l'affirmation poétique[1]. L'alchimie prétend créer et faire. La poésie décrée et institue le règne de ce qui n'est pas et ne se peut pas, désignant à l'homme comme sa vocation suprême quelque chose qui ne peut pas s'énoncer en termes de pouvoir (il faut noter que nous sommes ici à l'opposé de Valéry).

Mallarmé, qui n'a eu du reste que des contacts mondains avec les doctrines occultistes, a été sensible aux analogies extérieures. Il leur emprunte des mots, une certaine couleur, il en reçoit de la nostalgie. Le livre écrit dans la nature évoque la Tradition transmise depuis l'origine et confiée à la garde des initiés : livre caché et vénérable qui brille par fragments ici et là. Les romantiques allemands ont exprimé la même pensée du livre unique et absolu. Écrire une Bible, dit Novalis, voilà la folie que tout homme entendu doit accueillir pour être complet. Il nomme la Bible l'idéal de tout livre, et F. Schlegel évoque « la pensée d'un livre infini, l'absolument livre, le livre absolu », tandis que Novalis encore entend faire servir la forme poétique du *Märchen* au projet de continuer la Bible. (Mais, ici, nous nous éloignons beaucoup de Mallarmé. Sa critique sévère de Wagner : « *Si l'esprit français, imaginatif et abstrait, donc poétique, jette un éclat, ce ne sera pas ainsi : il répugne, en cela d'accord avec l'Art dans son intégrité, qui est inventeur, à la Légende.* »)

Il y a sans doute un niveau où Mallarmé, s'exprimant à la manière des occultistes, des romantiques allemands et de la *Naturphilosophie*, est prêt à voir dans le livre l'équivalent écrit, le texte même de la nature universelle. « *Chimère, y avoir pensé atteste... que, plus ou moins, tous les livres, contiennent la fusion de quelques redites comptées : même il n'en serait qu'un — au monde, sa loi — bible comme la simulent les nations...* [2] » C'est un de ses penchants, on ne

1. *Prose pour des Esseintes.*
2. Mais, si l'on rapproche ce texte de celui où il propose de ramener tout le théâtre à une pièce unique et multiple *se déployant parallèlement à un cycle d'ans recommencé*, on voit qu'il est ici probablement loin des visées romantiques et occultistes : ce que nous écrivons est

peut le nier (de même qu'il rêve à une langue qui serait « *matériellement la vérité* »).

***

Mais il y a un autre niveau où l'affirmation du livre sans auteur prend un sens bien différent et, à mon avis, bien plus important. « *L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés...* » « *La disparition élocutoire du poète* » est une expression très proche de celle que l'on trouve dans la célèbre phrase : « *A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire, selon le jeu de la parole cependant ; si ce n'est...* » Le poète disparaît sous la pression de l'œuvre, par le même mouvement qui fait disparaître la réalité naturelle ; plus exactement : il ne suffit pas de dire que les choses se dissipent et que le poète s'efface, il faut dire encore que les uns et les autres, tout en subissant le suspens d'une destruction véritable, s'affirment dans cette disparition même et dans le devenir de cette disparition — l'une vibratoire, l'autre élocutoire. La nature se transpose par la parole dans le mouvement rythmique qui la fait disparaître, incessamment et indéfiniment ; et le poète, par le fait qu'il parle poétiquement, disparaît en cette parole et devient la disparition même qui s'accomplit en cette parole, seule initiatrice et principe : source. « *Poésie, sacre* ». L' « *omission de soi* », la « *mort comme un tel* », qui est liée au sacre poétique, fait donc de la poésie un véritable sacrifice, mais non pas en vue de troubles exaltations magiques, — pour une raison presque technique : c'est que celui qui parle poétiquement s'expose à cette sorte de mort qui est nécessairement à l'œuvre dans la parole véritable.

Le livre est sans auteur, parce qu'il s'écrit à partir de la disparition parlante de l'auteur. Il a besoin de l'écrivain, en tant que celui-ci est absence et lieu de l'absence. Le livre est livre, lorsqu'il ne renvoie pas à quelqu'un qui l'aurait

nécessairement le même, et le devenir de ce qui est le même est, en son recommencement, d'une richesse infinie. (*Œuvres complètes*, p. 313.)

fait, aussi pur de son nom et libre de son existence qu'il l'est du sens propre de celui qui le lit. L'homme fortuit — le particulier, — s'il n'a pas de place dans le livre comme auteur, comment, lecteur, pourrait-il s'y retrouver important ? « *Impersonnifié, le volume, autant qu'on s'en sépare comme auteur, ne réclame approche de lecteur. Tel, sache, entre les accessoires humains, il a lieu tout seul : fait, étant.* »

Cette dernière affirmation est l'une des plus glorieuses de Mallarmé. Elle rassemble en elle, sous une forme qui porte la marque de la décision, l'exigence essentielle de l'œuvre. Sa solitude, son accomplissement à partir d'elle-même comme d'un lieu, la double affirmation, juxtaposée en elle, séparée par un hiatus logique et temporel, de ce qui la *fait* être et de l'*être* où elle s'appartient, indifférente au « faire » ; — la simultanéité donc de sa présence instantanée et du devenir de sa réalisation : dès qu'elle est faite, cessant d'avoir été faite et ne disant plus que cela, qu'elle est.

***

Nous sommes ici aussi loin qu'il est possible du Livre de la tradition romantique et de la tradition ésotérique. Celui-ci est un livre substantiel, qui existe par la vérité éternelle dont il est la divulgation cachée, quoique accessible : divulgation qui met celui qui y parvient en possession du secret et de l'être divins. Mallarmé repousse l'idée de substance, comme l'idée de la vérité permanente et réelle. Quand il nomme l'essentiel — que ce soit l'idéal, le rêve, — cela a toujours trait à quelque chose qui n'a pour fondement que l'irréalité reconnue et affirmée de la fiction. De là que le problème majeur soit pour lui : quelque chose comme les Lettres existe-t-il ? De quelle manière la littérature existe-t-elle ? Quel rapport entre la littérature et l'affirmation de l'être ? On sait aussi que Mallarmé retire toute réalité au présent : « *... il n'est pas de présent, non — un présent n'existe pas...* » « *Mal informé celui qui se crierait son propre contemporain...* » Et, pour la même raison, il n'admet pas dans le devenir historique de passage, tout est coupure et rupture, « *tout s'interrompt, effectif, dans l'histoire, peu de transfu-*

sion ». Son œuvre est tantôt figée dans une virtualité blanche, immobile ; tantôt — et c'est le plus significatif — animée d'une extrême discontinuité temporelle, livrée à des changements de temps et à des accélérations, des ralentissements, des « *arrêts fragmentaires* », signe d'une essence toute nouvelle de la mobilité, où c'est comme un autre temps qui s'annonce, aussi étranger à la permanence éternelle qu'à la durée quotidienne : « *Ici devançant, là remémorant, au futur, au passé, sous* une apparence fausse de présent ».

Sous ces deux formes, le temps exprimé par l'œuvre, contenu par elle, intérieur à elle, est un temps sans présent. Et, de même, le Livre ne doit jamais être regardé comme étant vraiment là. On ne peut le tenir en main. (De là quelques-unes des manipulations un peu bizarres dont les notes du manuscrit font état.) Cependant, s'il est bien vrai qu'il n'y a pas de présent, si le présent est nécessairement inactuel et en quelque sorte faux et fictif, ce sera donc aussi le temps par excellence de l'œuvre irréelle, non plus celui qu'elle exprime (celui-là est toujours passé ou futur, bond et saut par-dessus l'abîme du présent), mais celui où elle s'affirme dans l'évidence qui lui est propre, lorsque, par la coïncidence de sa propre irréalité et de l'irréalité du présent, elle fait exister l'une par l'autre, en une lumière de foudre qui éclaire à partir de l'obscurité dont elle n'est que la concentration éblouissante. Mallarmé, niant le présent, le réserve à l'œuvre, tout en faisant de ce présent celui de l'affirmation sans présence où ce qui est brille en même temps qu'il s'évanouit (« *l'instant qu'ils y brillent et meurent dans une fleur rapide, sur quelque transparence comme d'éther* »). L'évidence du livre, son éclat manifeste sont donc tels que l'on doit dire de lui qu'il est, qu'il est présent, puisque sans lui rien ne serait jamais présent, mais que cependant il est toujours en défaut par rapport aux conditions de l'existence réelle : étant, mais impossible.

M. Scherer dit que le nouveau manuscrit montre bien que le Livre, contrairement aux moqueries des critiques, n'était nullement une fable et que Mallarmé a réfléchi sérieusement à sa réalisation effective. Remarque peut-être naïve. Presque tous les écrits théoriques de Mallarmé font allusion à ce

projet de l'Œuvre, ils en sont la constante pensée, ils donnent sur elle des vues toujours plus approfondies et telles que l'Œuvre non réalisée s'affirme pour nous d'une manière cependant essentielle. Ceux qui sont indifférents à ce genre de garantie et qui continuent de voir en Mallarmé quelqu'un qui, pendant trente ans, a trompé le monde, en parlant superbement de l'Œuvre nulle et en agitant d'un air mystérieux d'insignifiants petits papiers, ne seront pas convaincus par ces nouvelles preuves. Au contraire, ils trouveront, dans ces détails où, autour d'un livre inexistant, sont traitées avec minutie toutes les questions matérielles et financières de sa publication, les symptômes d'un état morbide bien connu et parfaitement catalogué.

Il faut dire plus : même si le livre existait, je voudrais bien savoir comment M. Scherer s'y prendrait pour nous dire : *Ecce liber*, et nous le faire reconnaître, si l'essence de celui-ci est de rendre irréelle même sa propre reconnaissance, étant, de plus, le conflit infini de sa présence évidente et de sa réalité toujours problématique.



Ce que l'on peut retenir, pourtant, des conditions pratiques (balzaciennes) — financement, tirage, chiffres de vente — dans lesquelles le manuscrit cherche à projeter la réalisation de l'œuvre, c'est qu'elles confirment l'extrême attention que Mallarmé a toujours accordée aux possibilités d'action historique et au devenir littéraire lui-même. On commence depuis quelque temps à se rendre compte que Mallarmé n'était pas toujours enfermé dans son salon de la rue de Rome. Il s'est interrogé sur l'histoire. Il s'est interrogé sur les rapports entre l'action générale — fondée sur l'économie politique — et celle qui se détermine à partir de l'œuvre (« *l'action restreinte* »). Constatant que « *l'époque* » est peut-être toujours pour l'écrivain un « *tunnel* », un temps d'intervalle et comme l'entre-temps, il a exprimé cette idée que, plutôt que de risquer sur des circonstances qui ne pourraient jamais être qu'incomplètement favorables les conclusions d'art extrêmes contenues dans l'intégrité du

livre, il valait mieux les jouer contre toute opportunité historique et en ne faisant rien pour les ajuster au temps, mais, au contraire, en mettant en évidence le conflit, la déchirure temporelle, afin d'en tirer une clarté. L'œuvre donc doit être la conscience du désaccord entre « *l'heure* » et le jeu littéraire, et cette discordance fait partie du jeu, est le jeu même [1].

Mallarmé n'a pas été moins attentif à la crise majeure que traverse de son temps la littérature. On a enfin cessé de voir en lui un poète symboliste, de même que l'on ne songe plus à mettre en rapport Hölderlin et le romantisme. Il n'est nullement question de la péripétie symboliste, quand, dans *La Musique et les Lettres*, il formule de la manière la plus claire la crise qui fut d'abord la sienne trente ans auparavant, tout en en faisant avec raison une crise historique, propre à la génération récente : « ... *dans des bouleversements, tout à l'acquit de la génération récente, l'acte d'écrire se scruta jusqu'en l'origine. Très avant, au moins, quant au point, je le formule : — A savoir s'il y a lieu d'écrire.* » Et un peu après : « *Quelque chose comme les Lettres existe-t-il... Très peu se sont dressé cette énigme, qui assombrit, ainsi que je le fais, sur le tard, pris par un brusque doute concernant ce dont je voudrais parler avec élan.* » « *Mise en demeure extraordinaire* », à laquelle l'on sait qu'il répond : « — *Oui, que la Littérature existe et, si l'on veut, seule, à l'exception de tout.* »

Le projet et l'accomplissement du Livre sont manifestement liés à cette mise en question radicale. La littérature ne saurait être conçue dans son intégrité essentielle qu'à partir de l'expérience qui lui retire les conditions usuelles de possibilité. Il en fut bien ainsi pour Mallarmé, puisque, s'il conçoit l'Œuvre, c'est au moment juste où, ayant « *senti des symptômes très inquiétants causés par le seul acte d'écrire* », il écrit désormais, parce qu'écrire cesse de se présenter à lui comme une activité possible. « *Orage, lustral* ». Seulement, cet orage au cours duquel toutes les conventions littéraires sont emportées et qui oblige la littérature à chercher son fondement là où deux abîmes se

1. *Œuvres complètes*, p. 373.

rencontrent, a comme conséquence un autre bouleversement. Mallarmé y assiste avec une surprise capitale : « *J'apporte en effet des nouvelles... Même cas ne se vit encore. On a touché au vers.* » « *Les gouvernements changent : toujours la prosodie reste intacte.* » Voilà le genre d'événement qui, à ses yeux, doit définir essentiellement l'histoire. L'histoire tourne parce qu'il y a un changement total de la littérature, laquelle ne se fonde qu'en se contestant radicalement et en s'interrogeant « *jusqu'en l'origine* », changement qui se traduit d'abord par la mise en cause de la métrique traditionnelle.

Atteinte grave pour Mallarmé. Pourquoi ? Cela n'est pas clair. Il a toujours affirmé — une de ses remarques les plus constantes — que, partout où il y a rythme, il y a vers et que seules importent la découverte et la maîtrise des purs motifs rythmiques de l'être. Il n'a pas moins fermement reconnu que, pour que tout puisse parvenir à la parole, la brisure des grands rythmes littéraires était indispensable. Mais, en même temps, il parle d'une pause de la poésie, de l'intervalle qu'elle traverse, s'accordant un loisir, comme si le vers traditionnel marquait, par son défaut, la rupture de la poésie même. Tout cela nous fait sentir le grand bouleversement que l'atteinte à la rime « *gardienne* » représente pour lui. Pourtant, la dernière œuvre de Mallarmé est un « *poème* ». Poème essentiel (et non pas un poème en prose), mais qui, pour la première et l'unique fois, rompt avec la tradition : non seulement consent à la rupture, mais inaugure intentionnellement un art nouveau, art encore à venir et l'avenir comme art. Décision capitale et œuvre elle-même décisive.

MAURICE BLANCHOT

(A suivre.)

LE MALTRAITÉ SE DÉFEND

Nous autres pouvons bien, de loin, et du cœur même du bonheur, à l'abri de la légère lumière, chanter la mort ; prononcer à son propos des paroles sages, éloquentes, coulantes ; nous envelopper d'harmonie. Ensuite, nous reposer sur ces lauriers toujours verts. C'est une aventure peu risquée qui séduit maint poète. La première chose que je constate chez Armen Lubin, c'est que cette harmonie est malmenée, brisée, mise en loques même quelquefois. Sa poésie est évidemment de l'ordre de la ruse : il n'a que cette arme contre l'anéantissement dans l'immobilité, écartelée ou souffreteuse. Henri Michaux lutte aussi de la sorte, mais il est plus riche, plus ingénieux : il invente, il déforme, il passe à l'attaque. Lubin ruse en pauvre avec la souffrance et la proximité de la mort : une larme, même pas, une goutte de sueur, et il s'envole dessus, le voilà soulagé pour un instant. C'est bien ainsi dans le poème intitulé *Transfert nocturne* :

Les tempes perlaient, perlaient les étoiles...

Armen Lubin recourt à des moyens éprouvés tels que la rime, les rythmes réguliers, les refrains, mais jamais il n'y recourt pleinement ou systématiquement. Il y a toujours dans sa poésie le marteau de la souffrance (tantôt vécue, tantôt empruntée au lit voisin) qui casse à point nommé l'harmonie du système, qui rompt une articulation syntaxique trop sereine, une mélodie trop fluide. D'où, je pense, une certaine hésitation, chez le lecteur ami des musiques douces ou solennelles, à admettre ce langage maltraité ; d'où aussi, ensuite, ce sentiment d'entendre une voix presque toujours parfaitement naturelle, la voix de l'homme prisonnier de la douleur et qui s'estime, si j'en crois le poète lui-

même, enseveli sous des décombres et songeant seulement à se dégager. Le seul salut de ce malade, bien sûr, c'est une chanson qui s'envole, une fable qui naît quand même, allégement et éclaircissement tout à la fois (et nombreuses sont les images qui relèvent de cet espoir). Mais cette chanson se fraie difficilement un passage, elle se heurte à tous les décombres du malheur, elle est fatalement bousculée, meurtrie, elle reprend le chemin où s'engagèrent d'autres esprits sans défense, Verlaine, Laforgue, Corbière, magiciens appauvris, rusés lutteurs par en dessous et par en bas. Si la chanson de Lubin s'envole quand même, c'est du plus bas, du fond du malheur, et encore dans un air tourmenté : mouette secouée par la tempête, comme l'image en revient souvent dans ce dernier recueil, *Les Hautes Terrasses* (Gallimard) :

Et vite la mouette
Rompt ses flèches basses
Contre la tempête,
Son cri les ramasse.

***

Autre chose qui me frappe chez Armen Lubin, c'est le traitement très personnel de l'image qui est sensible jusque dans ses moindres écrits. Les poèmes de Lubin ne sont pas précisément riches en images (ils ne sont riches en rien, sinon en vérité intime), mais c'est l'image, me semble-t-il, qui les fait naître, un peu comme le souffle de l'enfant engendre une bulle de savon qui se gonfle et finalement s'envole, légère, colorée, reflétant un fragment d'espace et la figure du souffleur en plus brillant, en plus réjouissant. C'est aussi pourquoi je parlais de larme il y a un instant et de goutte de sueur : avec un peu de chance et beaucoup de « sainte patience », elles deviennent bulles de savon.

En fait, cet envol sur une seule image pourrait rappeler fâcheusement l'image prolongée des Précieux. Mais un procédé n'est procédé que gratuit. Ici, l'image poursuivie, c'est la porte, pas même la porte, la faille par laquelle le regard et le cœur se glissent pour sortir, ne serait-ce qu'un instant, de

la prison, pour respirer. Le poète étant immobile et très bas, il faut bien qu'il passe où il peut.

Une preuve de la qualité de ces images est qu'il est impossible de suivre leur cheminement en dehors du poème qu'il constitue sans le priver de toute valeur. Voyez ce souvenir de Paris intitulé *Quai de Bercy* : l'ombre des fûts empilés en pyramide ressemble à une grappe ; le poète assis jadis dans cette ombre, c'est le pépin dans la grappe, et le jeu amer commence :

... Ah, quel pépin !
Quel pépin que la vie dans sa chair invivable !
On n'a qu'une seule lumière et c'est celle de la fable !

Voyez aussi le très beau poème liminaire intitulé *Sans rien autour* où Lubin, parti d'une image de rêverie :

N'ayant plus de maison ni logis,
Plus de chambre où me mettre,
Je me suis fabriqué une fenêtre
Sans rien autour...

monte à la suite de cette image pour aboutir, par un extraordinaire et imperceptible glissement, à l'espace sans limites de la nuit ou de l'aube. Il y aurait maint autre exemple de ce mouvement par lequel l'esprit glisse des êtres aux choses, du réel au rêve, d'un sens à un autre des mots, comme du grave à l'humour, niant ainsi, le temps du poème, le pénible séparatisme apparent de toutes choses. Il s'agit au fond d'une grande souplesse acquise probablement par dure nécessité. On ne peut savoir exactement si ce jeu des images recouvre ou révèle une réalité (comme dans *Transfert nocturne* et ce merveilleux suspens où la sueur mortelle dessine une constellation sur la tempe), néanmoins c'est bien de ce jeu que nous vivons. Armen Lubin se garde de philosopher, il dit ce que lui apprend sa vie et c'est assez : *Nous n'avons qu'une seule lumière, et c'est celle de la fable...*



Chaque recueil d'Armen Lubin est donc aussi une panoplie d'armes de fortune (couteaux ébréchés, sabres de bois) parmi

lesquelles il ne faut pas négliger les souvenirs des temps plus heureux dont se nourrissent quelques poèmes de ce nouveau volume :

Mais s'il est des heures dont je me souviens
Au sortir d'une solitude ou bien pendant,
Ce sont celles qui furent gravées par le dedans
Alors que pâlissaient les étoiles d'alentour,
Sans quelque pâleur il n'est point de grand amour.

Dans ces souvenirs de Paris se combinent toujours avec le même souple naturel des sentences gauchies par un léger sourire, de fines observations du réel, et surtout ces images, quelquefois étincelantes de douceur, quelquefois (*L'Amande*) d'une atroce amertume.

Mais le débat majeur de ce livre, c'est toujours celui de l'homme avec la douleur jusqu'à la mort. C'est évidemment quand il ne se dérobe pas à ce débat, quand il a la force de l'affronter, qu'Armen Lubin est contraint de ne laisser passer aucune faute, aucune faiblesse dans ses poèmes, l'enjeu étant trop grave. Il recourt volontiers, alors, au poème divisé en distiques qui me paraît admirablement lui convenir : c'est peut-être que cette forme naît d'une respiration qui s'efforce d'être régulière, mais qui a rapidement besoin d'un repos : elle parvient à prononcer une longue phrase soutenue, mais ensuite elle retombe, s'interrompt, ne s'autorise pas de période : d'où une solennité comme fatiguée, sans aucune emphase. Ainsi s'exprime, par exemple, la stupeur devant la douleur :

Pourquoi serpent et serpent qui mord ?
Pourquoi cette plaie pire que la mort ?

à quoi répond l'amère conclusion :

Et la pendule qui égrène jamais ne s'endort,
Toujours serpent et serpent qui mord.

Ici, la cocasserie âpre, les détours quelquefois obscurs ou les prosaïsmes excessifs de quelques poèmes font place à l'énoncé rigoureusement naturel (et pourtant ordonné) de l'expérience la plus profonde. Dans ce livre où l'espace vaste

et sévère de l'océan et des pinèdes, qu'il soit un tourment de plus ou un allégement, donne aux poèmes plus de résonance, cette expérience atteint son centre avec le poème qui non sans raison donne au recueil son titre, *Les Hautes Terrasses* :

> *Quel colloque pourrait se tenir entre moi et la nuit*
> *Quand je suis seul à parler avec preuves à l'appui ?*

Ici, n'allons point trop vite, comme tout aujourd'hui nous y convie et souvent nous y contraint : il est séant de faire une petite halte, de ménager un seuil de silence à l'entrée de cette nuit où un homme maltraité s'efforce une fois de plus, avec sa seule voix qui s'élève dans l'incertitude, qui ne s'appuie que sur des pierres branlantes (son propre cœur, son dernier espoir à la figure si défaite), de n'être point renversé par le souffle de l'inconnu ou précipité à terre. Il essaie simplement quelques phrases horizontales, ni trop éclatantes ni trop sonores; on dirait qu'il les étage au-dessus de son lit, et du même coup au-dessus des autres lits, comme des toitures de roseaux : un de ces travaux appliqués et modestes qui protègent par une merveilleuse et inespérée magie de la glaciale averse de l'infini. Les poètes comme Armen Lubin qui mettent le plus grand scrupule à éviter la solennité (où nous sommes toujours près de sombrer), lorsqu'ils y atteignent par exceptionnelle et forte nécessité, s'y tiennent très bien en équilibre. Cette fois-ci, ce n'est plus une simple chanson qui s'élève (il en est pourtant de belles dans le recueil) : quoi qu'on en ait, ce grand ciel vide existe autant que les petites choses, et de même la mort inconnue et trop connue, de même ce bruissement de lumières, d'oiseaux, de forêt, de soupirs, ce colloque impossible et inéluctable ; il faut bien, une fois, s'élever à cette hauteur. Quoique la terrasse soit haute, celui qui y veille n'en demeure pas moins très bas : et quelle issue dans ce combat décidément par trop inégal ? Simplement cet autre bruissement inoubliable, la poésie.

PHILIPPE JACCOTTET

LES DEUX JUNGLES

Porto Manacore est un petit port du Sud de l'Italie ; ni Naples, ni Capri, ni la Sicile, mais les Pouilles, sur la côte adriatique, dans la province de Foggia, une Italie d'oliviers maigres, de marécages et de malaria, où les touristes vont à peine. Le travail y est aussi maigre que les oliviers ; on appelle « désoccupés » les hommes qui sont en chômage, et qui passent leurs journées accotés à l'ombre des maisons, silencieusement. Les fonctionnaires n'ont guère plus à faire, et ce serait plutôt le cœur, ou l'esprit, qu'ils auraient « désoccupé ». L'unique seigneur du lieu, don Cesare, dans sa grande maison au bord du lac, à la lisière du marécage, sur l'emplacement d'une ancienne cité gréco-romaine, faute d'être « désoccupé », est pareillement comme hors de jeu. Cela se dit alors « désintéressé ». A vrai dire, on sait mal d'où vient à presque tous cette étrange torpeur, coupée brusquement de frénésies qui ont pour occasion l'amour, la puissance ou l'argent. Avec le juge Alessandro, don Cesare est le seul homme cultivé du lieu. Croit-on qu'ils se fréquentent ? Non. Le juge, que sa femme méprise, remet chaque jour au lendemain, depuis dix ans, d'écrire l'histoire de Frédéric II de Souabe, qui fit « l'ordre » dans le Sud de l'Italie, à son retour de croisade, il y a sept cent cinquante ans. Don Cesare s'est « désintéressé », entre autres choses, de l'énorme ouvrage (1.500 pages demeurées manuscrites) qu'il a jadis écrit sur l'histoire de la ville d'Uria. Il règne dans sa maison comme un tyran d'un autre âge, dans la famille de ses serviteurs — la même famille — prenant ses maîtresses une génération après l'autre. Il a soixante-douze ans et va mourir. Voilà la première strate sociale. La seconde s'établit autour de Matteo Brigante, maître chanteur et racketeer, qui sort de rien et trafique de tout. Il a l'argent, il a une part de puis-

sance, le prestige sera pour son fils (il le croit, mais se trompe). La troisième strate est fournie par les métayers, les pêcheurs, les ouvriers agricoles. Il faut enfin compter avec une sorte d'écume flottante et redoutable, qui brouille tout : les bandes de gamins apprentis-gangsters. Quant aux femmes, elles ne sont rien par elles-mêmes : objets de convoitise, sans plus — jusqu'au moment où la plus jeune, plus convoitée que les autres, fait exception, échappe à sa destinée d'objet et se hausse au rang d'héroïne : Mariette. Loin de ces partenaires dérisoires (mais les obtenir, ou non, fait ou défait le prestige d'un homme), les hommes jouent entre eux au jeu de la loi. Les tarots ou les dés désignent le patron du jeu, celui qui fera la loi. Il choisit un sous-patron. Le temps que soit bue la cruche de vin que paient ceux qui ont perdu, patron et acolyte ont tous les droits, ce qui se résume par le droit de tout dire — comme dans Villon : « qui meurt a ses lois de tout dire » — et les perdants doivent tout entendre sans broncher. La loi est à base d'injustice et de méchanceté : plus on a d'argent au départ, mieux on peut attendre que la chance tourne, et vous permette de gagner. Et sans la méchanceté, sans le goût d'humilier l'adversaire, quel intérêt pourrait avoir le jeu ? On voit bien que la loi est la loi de la jungle, et l'image de la vie. Dans la jungle comme dans la vie, dans la vie comme dans le jeu, il faut aimer vaincre. La victoire appartient à ceux qui n'ont jamais peur et qu'entraîne à travers tous les pièges la certitude de leur force : ici, à la plus belle, à la plus jeune, à la plus ardente dans l'intelligence et dans la ruse, à Mariette fille de rien, et vierge. Elle ne fait pas marché de cette virginité que tous les hommes autour d'elle convoitent (et considèrent comme son unique richesse — à tort), elle ne cède même pas à la force et se défend à coups de serpe. Elle s'abandonne par amour à un garçon de rien comme elle, tout juste moins intelligent qu'elle. Chacun des puissants vole aussitôt à sa victoire : don Cesare, par admiration pure, Matteo Brigante le bien nommé parce que d'y participer lui profitera — et jusqu'au lecteur, qui crie bravo à la destinée, tant le tour de passe-passe est réussi. Car *La Loi* est un roman qu'on lit d'un trait. On y est comme au spectacle, au fameux théâtre dans un fauteuil : ce roman est

construit moins comme un roman que comme une pièce de théâtre. L'action, dont il serait dommage de trahir l'argument, est si sévèrement nouée, menée, dénouée, qu'elle entraîne sans merci, ne ménageant pour haltes que ce qui éclaire la scène ou les personnages. Tout s'y exprime dans une langue rapide et sèche, sans lyrisme, et qu'on dirait nécessaire : impossible, pour être clair, ou vrai, ou juste, de s'exprimer ici autrement. Et c'est merveille qu'étant si pressé par ce qu'il veut montrer ou dire, Roger Vailland ait la force de toujours être retenu, de couper net ses développements : ni trop, ni trop peu, c'est une abrupte et précise mécanique, dure et durement contrôlée. Non que manquent les fantômes, qui demeurent à l'arrière-plan, et ne sont jamais nommés ni même évoqués. Ils détiennent cependant les deux clés du livre, l'un la pensée, l'autre la sensibilité : ce sont Marx et Laclos. Marx fait voir à Roger Vailland une société purement basée sur l'argent, et sur l'exploitation du plus faible par le plus fort (on remarquera que dans ce roman « italien », où tous les personnages sont italiens, aucune place n'est accordée à la religion catholique, ce qui paraît pour le moins surprenant au pays de Padre Pio, qui montre ses stigmates à des foules bouleversées). Quelque chose demeure peut-être de Laclos sur cette côte adriatique où il est venu mourir. Roger Vailland, familier de Laclos, retrouve, dans l'Italie du XXe siècle, mais subtilement décalé, un climat XVIIIe siècle et révolutionnaire; tout l'intérêt est dans le décalage. De Laclos encore, l'accent aristocratique et désinvolte, le goût du jeu, de la rigueur et du danger (Vailland et Laclos sont cousins germains), le sentiment que les femmes sont un objet de conquête — en même temps, lorsqu'elles refusent d'être une proie et se prennent elles-mêmes comme moyen, la certitude que rien n'arrête leurs entreprises. Mariette, qui ne possède qu'un prénom et la jeunesse, est une émule triomphante de Mme de Merteuil « déjà usagée », et qui ne possède qu'un patronyme. Jeu pour jeu, la moitié des romanciers d'aujourd'hui joue Stendhal, et perd. Roger Vailland remonte d'une génération et gagne. *La Loi* est à ce jour son meilleur livre, et le meilleur roman civilisé de la saison.

Civilisé est manière de parler et s'applique à la maîtrise du métier comme à la rigueur des formes et des règles ; mais il n'y a pas plus de férocité chez les nègres ingénus d'Haïti, héros de Jacques-Stéphen Alexis dans *Les Arbres musiciens*, que n'en avouent ou n'en cachent dans *La Loi* les héros de Roger Vailland, bridés par deux millénaires, sinon plus, de civilisation. Chez Jacques-Stéphen Alexis, la jungle humaine a pour excuse d'être en parfaite harmonie avec la jungle végétale, dont elle participe par la surabondance, le désordre, le foisonnement, le renouvellement sans répit. Il va de soi qu'on commence par s'y perdre, mais rien que s'y perdre est plaisant. Il s'agit, dans *Les Arbres musiciens*, d'Haïti, et l'histoire se passe en 1942. Une compagnie américaine a acheté des terres au gouvernement, pour planter du caoutchouc. On exproprie les Noirs qui y étaient installés. Ceux qui ont vécu toute leur vie sur ces terres, et leurs familles avant eux, comment comprendraient-ils qu'on les chasse ? Dans le même temps le clergé catholique (breton) pourchasse le culte du Vaudou, qui a ses dieux, ses prêtres et sa morale, comme il a pour revers ses sorciers et ses pratiques démoniaques. Dans la même famille de récente bourgeoisie autochtone, un fils intellectuel, un fils prêtre, un troisième fils officier, et leur mère, sont entraînés à prendre ou le parti des étrangers, ou le parti de leur peuple persécuté. Laissera-t-on les Blancs reprendre les terres ? Qui vivra, qui mourra, et pour quelle cause mourir ou vivre ? La tragédie qui tue l'un rend l'autre fou de remords et épargne le troisième. Ce n'est pas l'histoire qui compte, mais ce qui est amené au jour par le moyen de l'histoire : l'âme d'un étrange peuple mi-africain mi-caraïbe, déchirée entre la part de civilisation acquise des anciens maîtres et la part préservée de ses propres et diverses traditions. Aucun lecteur ne peut être insensible au simple, au modeste, au pur culte primitif des Loas, sortes de dieux lares du peuple noir, dieux de leur race et qui daignent parfois s'incarner en l'un d'eux, prendre possession de lui, le mener, le plier au service des siens ; les Loas sont venus d'Afrique avec les Noirs, ils vivent en eux, sur la terre et dans les eaux, les arbres et les plantes autour d'eux. Ils s'offensent de l'impureté, de la haine et de la violence. Aussi le fanatisme chrétien,

qui détruit avec rage ce qui lui ressemble tant, comble-t-il de stupeur. Aucun lecteur français ne peut être non plus insensible aux merveilleux vocables, noms propres ou noms communs, inventés par les Noirs des Antilles à partir du français. On est enchanté qu'un lieu s'appelle Nan-Remembrance, ou Fonds-Parisien, un homme Miraçin (et général, je vous prie !), ou Emmanuel Accidentel, ou Papa Bois d'Orme, que des cuirassiers se nomment cocos-plaqués, et coco-macaque un bâton. La coudjaille est une sonnerie de tambour, le halefort une sorte de bissac, un malfini est un condor (mais oui, avec ce cou pelé, où le Créateur a oublié de mettre des plumes). Le Damoiseau Blanc, dieu entre les dieux Loas, c'est peut-être Saint Louis roi de France. Qu'est-ce que la couleuvre madeleine, qu'est-ce que le bois-dentelle ? La surprise ne finit pas, mais on s'y retrouve toujours. Ainsi emmené d'un bout à l'autre du récit, à travers villages, forêts, vallées, montagnes, on est un peu assourdi, étourdi, mais on ne se lasse pas. On écoute le ressac de la mer caraïbe cogner sur les rochers des mornes, on écoute les tam-tams dans la nuit et les appels des Noirs, on entend le ronflement des bull-dozers américains et le crépitement des incendies. Certes, il y a quelque chose d'enfantin dans la haine que suscitent par principe les visages rougeauds, les yeux bleus, les cheveux blonds, quelque chose encore d'enfantin dans la conception du bon Noir qui sera sûrement sauvé si le méchant Blanc s'en va. N'importe, Jacques-Stéphen Alexis raconte avec tant d'allégresse, les histoires secondaires s'enclenchent si naturellement autour du thème principal, et le foisonnement de personnages et de péripéties est si riche qu'on ne s'arrête ni aux complications du récit, ni aux bizarreries de l'écriture. Cette langue familière et lyrique est excessive avec grâce. Et quant à la naïveté du romantisme... Après tout, c'est un romantisme par nous-mêmes inventé, celui de la belle et clémente nature, du noble et bon sauvage. Est-il plus belle jungle que celle des Antilles ? Par comparaison, la jungle humaine, sous la sèche et dure lumière des Pouilles, fait un peu froid, mais s'il faut choisir, disait l'enfant, je choisis tout. Et vivent les jungles !

DOMINIQUE AURY

LES CONTRADICTIONS DE GORKI

Des *Bas-Fonds* aux nouvelles rassemblées sous le titre de *La Vie en Bleu* [1], vingt ans se sont écoulés, qui n'ont pas été inutiles à Gorki, travailleur appliqué et sérieux. L'emphase a baissé d'un ton, le style a été perfectionné, les idées, ajustées. L'écrivain est devenu meilleur, et pourtant, c'est l'auteur des *Bas-Fonds*, et non de *La Vie en Bleu*, qui est passé à la postérité. Gorki, dont la critique marxiste fait, *à cause* de cette évolution et de ce mûrissement, l'initiateur vénérable du réalisme socialiste, ne garde une audience véritablement populaire et de bon aloi marxiste que pour des œuvres comme *Les Bas-Fonds* ou *La Mère*, c'est-à-dire antérieures à l'évolution, et réalistes à la manière de *Notre-Dame de Paris* (pour *Les Bas-Fonds*) ou de *Germinal* (pour *La Mère*) ; manière qui n'est peut-être pas mauvaise en soi, mais où les marxistes les plus sagaces dénoncent eux-mêmes du romantisme et de l'idéalisme bon marché. Pourquoi la faveur populaire reste-t-elle attachée aux *Bas-Fonds*, pièce qui clôt le cycle des premières pièces de Gorki, et que Gorki lui-même a presque reniée, pièce du XIXe siècle, traînant jusqu'aux pieds de la jeune Révolution d'Octobre un bagage d'exclamations désuètes ? « On a beau se déguiser, se tortiller, homme tu es né, homme tu mourras... », « l'homme peut tout... il suffit de vouloir », « la prison n'enseignera rien de bon, et la Sibérie n'enseignera rien non plus, mais l'homme — oui, l'homme — peut enseigner le bien... et très simplement ! », « l'homme ! Voilà la vérité ! Tout est dans l'homme, tout est par l'homme ! Il n'existe que l'homme ! » La contra-

1. MAXIME GORKI, *Œuvres complètes*, volumes XI et XII : *Les Bas-Fonds*, 1903 ; *La Vie en Bleu*, 1922-1924 (Éditeurs français réunis).

diction qu'il y a dans ces déclarations pompeuses n'est pourtant pas difficile à déceler : d'une part elles expriment un sentiment de l'homme noble et élevé, une sensibilité à vif, une reconnaissance intransigeante de la dignité de la personne humaine ; mais, d'autre part, elles expriment une critique véhémente d'un humanisme purement idéaliste et verbal. Prendre au mot ces protestations solennelles concernant « l'homme », croire que Gorki proclame à travers la bouche de ses personnages de l'asile de nuit son propre amour pour l'humanité serait la pire erreur à commettre. Gorki, en mettant de telles paroles, venteuses et bouffies, dans la bouche de tels personnages, déclassés et ratés, critique une conception de l'amour de l'humanité qui consiste à s'écrier : « l'homme ! l'homme ! » sur tous les tons de la désolation et de l'enthousiasme, sans rien entreprendre qui soit capable de changer en quoi que ce soit la condition de l'homme. Ce n'est point par hasard que Gorki a mis dans la bouche de l'ivrogne Satine, et lors d'une crise d'ivrognerie, le célèbre discours qu'il faudrait citer en entier, et dont voici le toast final : « L'homme ! C'est magnifique ! Ça sonne fier ! L'homme !... Buvons à l'homme, Baron. » Qu'on ne s'y trompe pas : il y a dans le verre de Satine une bonne dose d'humanisme actif à la Marx-Lénine, mais diluée dans une plus forte dose encore d'humanisme passif à la Hugo-Sand-Zola-Tolstoï. Tout cela, Gorki le sait parfaitement. « L'homme ! C'est magnifique ! Ça sonne... fier ! L'homme ! » est moins, dans l'intention de Gorki, une exaltation naïve de l'homme, qu'une critique de l'idéalisme impuissant, doublée d'un appel à l'efficacité révolutionnaire. Cependant, ce chant d'ivresse et d'amour de Satine a une résonance bien touchante et bien poétique, en laquelle il est difficile de ne pas se complaire, et Gorki lui-même, en attendant de formuler d'une manière réaliste et virile son amour de l'humanité, Gorki a utilisé avec complaisance ce moyen suranné et usé que lui avaient légué ses grands-pères, cette rhétorique pleurnicharde et fervente de l'Homme, toujours commode pour émouvoir la foule et tenir en éveil, à défaut de l'énergie révolutionnaire, l'héroïsme sentimental. Ce moyen, facile, vulgaire, mais commode, si commode que l'effet s'en

fait sentir encore de nos jours, et qu'il suffit de hurler à l'Homme pour remplir pendant des mois un théâtre parisien, Gorki a été incapable de s'en passer, soit maladresse d'artisan, soit fanatisme de partisan. Il ne s'est même jamais cru obligé de désavouer publiquement la conception erronée de l'amour de l'humanité contenue dans les déclarations de Satine, bien qu'il sût pertinemment que le public gobait ces déclarations et les prenait pour argent comptant. Passe encore qu'en 1903 (*Les Bas-Fonds*) ou en 1905 (*La Mère*) cette supercherie ait été nécessaire, à cause de l'impréparation du peuple russe ; mais plus tard, et encore du vivant de Gorki, il ne semble pas que la contradiction inhérente à l'éthique et à l'esthétique du premier Gorki ait jamais fait l'objet d'un éclaircissement et d'une mise au point. Aujourd'hui, en tout cas, c'est le devoir de la critique que de restituer le vrai visage de Gorki, d'un Gorki empêtré dans ses contradictions de jeunesse, à la fois se répandant en grandiloquences pompeuses pour éveiller la sensibilité des masses, et souffrant dans son for intérieur que la sensibilité des masses ne pût être éveillée que par des grandiloquences pompeuses ; à la fois prêchant l'amour de l'humanité et dénonçant la fausse conception de l'amour de l'humanité contenue justement dans ce prêche.

On peut se demander si la contradiction des œuvres de jeunesse ne s'étend pas aux œuvres de la maturité ; et si toute sa vie Gorki n'a pas été déchiré entre la nécessité de créer le fameux réalisme socialiste, de fonder un humanisme nouveau, solide et concret, et la nécessité opposée de remédier à l'absence de ce réalisme et de cet humanisme neufs et virils, en se servant, *provisoirement*, des dépouilles de l'idéalisme et de l'humanisme enflé et creux. Voyez dans *L'Ermite* (la première nouvelle de *La Vie en Bleu*) ce vieil anachorète tolstoïen qui accueille sa pénitente boiteuse avec le mot lénifiant de *Chérie*! et entendez le commentaire lyrique de l'auteur : « Chérie ! La contenance de ce mot était infinie ; vraiment il me semblait qu'il renfermait dans sa profondeur les clés de tous les mystères de la vie, la solution de toute la douloureuse complication des relations humaines. Saül le prononçait avec d'innombrables nuances :

avec attendrissement, avec triomphe, avec une sorte de touchante tristesse ; ce mot sonnait comme un affectueux reproche, se répandait en un son éclatant de joie, et, de quelque façon qu'il fût dit, je sentais que le fond en était un amour illimité, inépuisable... enveloppant de sa force l'univers entier. » Faut-il prendre au mot ce dithyrambe ? Non, bien sûr : Gorki attaque, avec non moins de véhémence que vingt ans auparavant, un amour de l'humanité consolateur et impuissant. Mais cet amour est-il entièrement à rejeter ? Non plus : en attendant de mettre au point l'amour réaliste et efficace, l'amour idéaliste fera l'affaire. La conclusion de la nouvelle met en présence, sans les réconcilier, les deux termes de la contradiction : « Je regardais le vieillard et songeais : Voilà un saint homme, riche d'un immense trésor d'amour pour l'univers. Je me rappelai la jeune fille boiteuse aux vêtements bariolés et aux yeux tristes, et toute la vie m'apparut sous les traits de cette jeune fille ; elle est debout devant un vilain petit dieu et lui, ne sachant qu'aimer, met toute la puissance ensorceleuse de son amour dans un mot de consolation : « Chérie... » Dans une autre nouvelle du recueil, *La Répétition*, on entend discourir un auteur dramatique avec une chaleur, une ferveur toutes gorkiennes : « La vie est odieuse, non point parce que la mort la brise, mais parce que chaque jour de la vie est un outrage à l'homme. Nous l'avons organisée étonnamment mal... L'artiste tente d'expliquer, de justifier quelque chose dans les hommes, il les convie à la générosité, à la charité ; il croit que la vie sera d'autant meilleure qu'on parlera plus haut et plus souvent aux hommes de la charité, de la commisération... » Cette fois, il faut prendre ces déclarations au mot : dans le programme d'une organisation meilleure de la vie, on reconnaît les idées mêmes de Gorki. Mais en même temps comment ne pas déceler une nuance d'ironie à travers ces déclarations ? Une ironie qui ne vise pas leur contenu, sans doute, mais l'homme qui se contenterait de les proférer sans jamais essayer de réaliser dans la pratique une meilleure organisation de la vie. Ce qu'il y a de plus curieux, c'est de voir que les discours de l'ermite, entachés de l'erreur idéaliste vertement dénoncée par Gorki,

et les discours de l'auteur dramatique, qui est le porte-parole de Gorki, disent la même chose et rendent le même son : tant il est vrai qu'à l'intérieur de la sensibilité et de l'intelligence de Gorki, cohabitaient un enthousiasme sincère mais creux et inutile, et une critique réaliste de cet enthousiasme ; un amour passionné et désordonné pour l'humanité, et une volonté ferme et réfléchie d'amender cette passion et ce désordre et de les remplacer par une conception réaliste et positive des rapports sociaux et humains.

Les nouvelles de *La Vie en Bleu* ne marquent pas une coupure par rapport aux nouvelles de jeunesse ; de même que dans ses premières œuvres Gorki étudiait différentes espèces de déclassés sociaux, prostituées, mendiants, ivrognes, de même, dans les œuvres de la maturité, il étudie différentes espèces de déclassés psychologiques : soit qu'il montre comment des hommes, issus des couches révolutionnaires de 1910-1920, ont pu devenir peu à peu des traîtres à la Révolution (les nouvelles *Un Héros, Le Faucheux*) ou des illuminés dangereux (*Une Histoire extraordinaire*) ; soit que, délaissant le terrain politique, il fasse l'analyse de la passion malheureuse de Pierre Torsouiev pour une actrice inaccessible (*Servitude amoureuse*) ou de la déréliction morale et intellectuelle de Constantin Mironov, ce personnage tchékhovien qui glisse insensiblement de l'ennui dans la folie (*La Vie en Bleu*, qui donne son titre au recueil). Nous reconnaissons là un des traits principaux de l'humanisme gorkien : cette sensibilité aiguë aux valeurs humaines gaspillées, ce mélange de compassion et de critique envers les qualités positives et belles de l'homme (énergie révolutionnaire, énergie amoureuse, ou simplement énergie vitale), que l'homme, par une négligence inexplicable, laisse se perdre. Il est intéressant de voir comment, dans *Servitude amoureuse*, Gorki a repris le vieux thème occidental de l'amour platonique, le thème dantesque, pétrarquiste et baudelairien de la femme aimée sans espoir et presque sans désir, contemplée et adorée plutôt qu'aimée ; et comment il s'est servi, lui, Gorki, le plébéien, de ce thème consacré par cinq siècles de poésie courtoise, pour mettre en lumière le côté lamentable et ridicule d'un sentiment en porte à faux,

et dénoncer la perte d'une énergie qui aurait pu être employée ailleurs avec fruit. Cet amour incapable de se réaliser s'intègre dans une conception idéaliste du monde que Gorki rejette de toutes ses forces, mais où il puise, en tant qu'artiste, de beaux sujets, et des résonances poétiques que ne lui fournirait peut-être pas un réalisme socialiste pointilleux.

La Vie en Bleu, qui est la plus belle nouvelle du recueil, montre encore mieux la distance qui sépare les intentions politiques et polémiques de Gorki, de sa nature et de ses dons d'écrivain. En représentant le personnage rêveur et lunatique de Mironov, Gorki a voulu faire une critique précise et serrée de cette privation du sentiment de la réalité, qui cause des ravages non seulement dans la vie privée des individus, mais dans la vie de la nation russe tout entière. Mironov est dominé par une insatisfaction générale et vague, qui l'empêche d'adhérer fortement à rien de ce qu'il entreprend. Lorsqu'il veut étudier le français dans une grammaire, les mots se mettent à danser devant lui, à se fondre, à se transformer « en une musique bleue » ; amoureux d'une jeune fille, il n'ose pas lui parler; homme fait, il est incapable de s'engager dans les liens du mariage ; enfin, relieur de sa profession, il laisse un menuisier diabolique peindre et repeindre la façade de sa boutique en couleurs extravagantes. Il perd le sentiment de la réalité au point de devenir fou à lier. Mais comment, en quels mots, Gorki a-t-il peint le vice de l'idéalisme ? Non pas en termes antigorkiens, ainsi qu'on aurait pu le croire, mais en termes typiquement et complaisamment gorkiens, qui trahissent une participation intime de Gorki au défaut qu'il vitupère. « Mironov ressentit une de ces impressions, à jamais inoubliables, qui forme l'âme d'un homme : dans l'épais feuillage du tilleul abondamment fleuri bourdonnaient les abeilles. Ce son ininterrompu de corde vibrante, absorbant tous les autres sons moins riches d'une chaude journée, s'élevait dans le vide bleu des cieux, s'y transformant en un chant merveilleux... » Et plus loin : « Un pâle éclat de lune fondait au-dessus du pommier. Dans l'air poudreux flottaient indolemment les voix des hommes fatigués par le travail du jour et par la chaleur... Alors le ciel, la terre et tout ce qu'il y avait

sur elle semblaient se fondre, se dissoudre, s'écouler en flots lents, s'élever en cercles infinis ; lui-même n'était plus que sons, et en même temps il n'existait plus : il n'y avait plus qu'un vol silencieux. Il ne connaissait rien, n'avait rien éprouvé de plus beau, de plus mystérieux que cette ascension mélodieuse et sans pensée de la terre vers les étoiles... » Le tilleul, le pommier, la chaleur du jour, les étoiles : qui ne reconnaîtrait dans ces pages, à peine amplifié pour les besoins du récit, le ton de l'admirable *Autobiographie* ? la poésie, un peu facile sans doute, mais la seule dont Gorki fût capable? S'il dénonçait le contenu vide et creux qui se cache derrière les beaux envols de l'âme, il s'abandonnait lui-même volontiers à ces envols, qui lui permettaient de faire jouer sur toute la gamme des sensations et des nuances ses dons d'écrivain et de styliste. Et même du point de vue de la pensée, l'humanisme flou et mou de la lune et des étoiles vaut toujours quelque chose, en l'absence de cet humanisme efficace et robuste, en l'absence de ce réalisme, vigoureux et sobre, *beau par l'intérieur*, qui n'était pas dans les moyens, dans les *cordes* de Gorki. Rappelons seulement, et pour valeur d'exemple, ce qu'un Vittorini fait de la parole *homme*, qu'il emploie au moins aussi souvent que Gorki ; évoquons « l'homme Porfirio » de *Conversation en Sicile*, qui, ivre comme Satine, s'est couché, lui, « dans la matrice du vin » et « nu dans un sommeil bienheureux » a ressuscité « l'antique dormeur qui dort rieur, à travers les siècles de l'homme, père Noé du vin ».

Gorki, qui s'attaque véhémentement à l'apathie russe et aux idéologies qui la justifient, ne renonce pas à l'utilisation littéraire d'effets faciles qui prolongent le règne de l'apathie. Il n'a pas réussi à surmonter une certaine tradition de la littérature populaire, alors que tous ses efforts tendaient à la surmonter ; et bien que sa raison d'être et d'écrire fût de remplacer le *populaire* et l'*humain* emphatiques des romanciers du XIX[e] siècle, par un *populaire* et un *humain* précis, actifs, efficaces, Gorki s'est servi de moyens d'expression périmés, qui, aujourd'hui encore, nuisent à la tâche de ses successeurs en Union Soviétique.

DOMINIQUE FERNANDEZ

PATROUILLE DE CHOC

La poésie et sa majesté le roman peuvent faire fi de la critique. De la critique elles ne sont pas moins les cariatides, boudeuses.

Leur principal destin est, en effet, de soutenir les chroniques qui les jugent. Les soutenir, les maintenir, fût-ce avec l'air de les subir, de les supporter. Les cariatides sont en pierre de taille plus volontiers que le reste de l'immeuble. Mais il advient que des livres, livres par la forme, non par la substance, le printanier kalévala d'une fillette plate ou le compte rendu des expériences érotiques d'un grand dadais qui trouva le chemin du cœur des éditeurs, ne soient que de la roupie de sansonnet. En revanche, bien souvent, la prose aristarque, quotidienne ou settimanale, qui repose et pèse sur ces frêles prétextes participe et se prévaut d'une remarquable solidité.

A vrai dire, auteurs et critiques sont du bâtiment, le même. En dehors de ses feuilletons analystes, Sainte-Beuve n'occupa notre pensée juvénile qu'à la faveur d'un titre de roman, *Volupté*, chargé de prestiges phosphorescents tout autant que l'*Aphrodite* de Pierre Louÿs. De son côté, Robert Kemp ne consent à se dénuder le torse qu'en publiant son inoubliable *Edwige Feuillère*. Sainte-Beuve et Robert Kemp, pourtant, nul n'oserait prétendre qu'ils n'adhèrent au gros œuvre des lettres par toutes les molécules de leur érudite sensibilité, dans une dédicace profonde et permanente où la modestie dissimule mal une incontestée sainteté. L'empressement de mon hommage allait me faire oublier Édouard, ou, plutôt, Émile Henriot. Il met un soin émouvant à retracer, méticuleux attendus de ses verdicts eux-mêmes sans surprise, le plan et les meilleurs moments des

livres qu'il se dispose à priser et dont il s'entend de la sorte à nous rendre perceptible le regret qu'il a de manquer du loisir d'en faire lui aussi.

La critique de cinéma est aux films à peu près comme aux livres la critique littéraire. Les films, elle les raconte. Elle les note. Elle ne saurait, cependant, elle non plus, disposer d'un pouvoir total et responsable de lancement et d'étouffement. Les salles s'emplissent et se vident au gré de rythmes et d'appels où les organes de la compétence imprimée ne l'emportent pas forcément sur l'attrait direct du cinéma, parallèle océan.

L'exégèse des films, de toute façon, ne se pique pas de se loger dans les manuels de littérature. Les alertes et sagaces colonnes de Max Favalelli ne se soucient guère de faire partie du temple Richelieu. Quant à ce diable de François Truffaut, qui vire au démon, il n'a pas l'air de se vouloir le Taine ou le Brunetière de l'écran. Il n'écrit pas à l'adresse des anthologistes mais des metteurs en scène. Prenant à la fois de la brioche et de l'altitude, il les tance ou bien les loue comme s'il obéissait au vœu têtu d'une croisade, le Lindbergh d'une quête volante qui, de générique en générique, ne se terminerait jamais, lancée à l'exigence du film enfin parfait, Hitchkock, Vadim, avec, dans les réservoirs, une chatouilleuse émotivité d'inquisiteur croyant. Pour bien tournés qu'ils soient, ses feuillets rédigés ne souhaitent s'incorporer qu'à la gloire du seul cinéma. C'est pourquoi, la botte suprême des experts résidant dans la comparaison des produits, Truffaut complète sa leçon en tournant. Il tourne, au sens absolu qu'à ce terme donne Joinville (le Pont). Il fait un film, les *Mistons*.

Pour moi, j'ai quelque tristesse d'avoir cessé de confier au splendide papier glacé des *Cahiers du Cinéma* mes impressions que Jacques Doniol-Valcroze accueillait si gentiment. Mais, ceci dit sans aucune coquetterie, je discernais un relent de forfanterie sacrilège dans l'impulsive fantaisie de mes pages sitôt que je les confrontais à la rigueur de leurs voisines, rigueur nourrie, informée. Telle étude, par exemple, sur Groucho Marx, remémorée en sa méticuleuse gravité, m'emplit encore de vergogne, celle de l'amateur empruntant

la peau des gens de métier. « Amateur » comporte d'ailleurs un caractère trop précis, trop actif. Les comme moi chérissent le cinéma pour s'y engouffrer cadavres que ranime la miroitante ténèbre absorbée à longs traits. Certes, certes, les sollicitant à l'endroit de l'ancien brio journaliste, l'on parviendra toujours à leur soutirer cinq ou six phrases de verbiage connaisseur, au détriment de la narcose attentive où ils aimeraient mieux s'abandonner dans l'anonymat de la rangée. Que si, mettons, l'on m'interroge sur un lot de celluloïds récents, je dirai, vaille que vaille, que *Sait-on jamais ?* de Vadim, déroule dans l'octobrale Venise blond vénitien de Liliana Magrini un condensé des rapports entre garçons et filles.

Garçons et filles se reconnaissent à ce qu'ils ont en commun la clé du sexe, indivis, celui-ci, comme un réchaud de butane dans une tente de campeurs. Tout en permettant à l'éventuel examen médical de distinguer les mâles des femelles, le sexe ne les en coagule pas moins dans la similitude homogène. Les particularismes folkloriques des épidermes respectifs d'Adam et d'Ève ne relèvent plus que de l'art du costume. Amour et mariage interviennent pourtant chez les garçons et les filles dans des proportions et selon des modalités point si diverses, quant à la statistique et à ses conséquences, de ce qui, sous les mêmes paragraphes nuptiaux, se passe chez les hommes et les femmes. Aussi nous demanderons-nous comment ils s'y prennent, cet amour et ce mariage, pour s'élaborer et se consommer à travers une si définitive et monotone certitude d'être au même titre ensemble dans le coup toutes et tous. Ici, la fille, Françoise Arnoul, chatoie dans sa baignoire. Un garçon, non garçon de bains mais garçon tout court, bien que tendant vers des manières adultes, lui frotte le dos. Survient Robert Hossein. Il met un disque et se sert un whisky, les usages. « Alors, jette-t-il à la donzelle, tu aimes toujours qu'on te le frotte ? » Jusqu'au bout de la pellicule à l'enseigne du scotch et du microsillon l'héroïne se balance de l'un à l'autre des garçons.

Les hommes et les femmes, les graves alligators et les importantes bufflesses du début de ce siècle, nous les retrouvons, survêtus, dans *La Fille à la balançoire.* « Fille », ici,

n'est pas loin de son son Dumas fils. A noter que l'un des personnages, le mari richard et cinglé qui, jaloux, lâche sur l'architecte les trois coups d'un revolver en or, il appartiendrait plutôt à l'actuelle catégorie garçons, de ce que, peut-être, il est sans barbe, ainsi d'ailleurs que les autres messieurs de ce drame mondain mais new-yorkais. Comme *Arsène Lupin*, ce film, remarquable par ses alinéas d'égale longueur coupés net sitôt que décidément fastidieux, touchera quinquagénaires et sexagénaires par certains aspects, l'ascenseur, le cabinet dentaire, le couloir des premières dans un rapide. Ils établissaient à nos yeux, vers 1910, un modernisme que nous ressentions accompli. D'un cinémascope de ce genre on peut jurer qu'il est honnête, comme entre tous un flot dans le fleuve, soigné, discret, signé de noms algonquins qui n'insistent pas, l'idéal du consommateur banal.

Mais, de nouveau, Robert Hossein ! Son visage méphistophélique des mille et une nuits cette fois de Pigalle nous ravit sans nous terroriser, trop celui d'un ami vraiment, dans *Méfiez-vous, fillettes !* Celles-ci ont des seins, rassurez-vous. Mouvement et jolis corps, quelques rencontres bien venues du projecteur avec un typique jeune ménage dans un appartement tout confort, la bande se laisse voir. Nous y goûtons la plausibilité physique de Georges Flament dans une figure assez mûre d'homme du milieu marqué au fer rouge par la bassesse et la bonne vie. A cette plausibilité pochée et tavelée répond l'invraisemblance du faciès de colonel d'André Luguet en directeur de cinéma pornographique, invraisemblance que limite seule la possibilité que cet emploi fût pour de bon dans le civil tenu par le brave acteur à la courte moustache grise.

La Fureur de vivre, coran visuel des garçons et des filles, nous la propose sans fard, la coïncidence de la comédie et de la biographie. Elle éclatait aussi dans le laps cinéma de la carrière de Sacha Guitry. Avec dans la coulisse tous les valets de chambre à rayures et toutes les robes de chambre en velours frappé qu'on voudra, le cher homme n'en avait pas moins violé à fond la caméra, contraignant les opérateurs à lui faire les films qu'il voulait, non point au nom du cinéma pur mais du pur talent, duquel il s'autorisait

pour rendre tour à tour Talleyrand et Louis le Grand excellents dans un perpétuel *Sacha Guitry*.

La mort de son protagoniste James Dean raviva la dite *Fureur*. Jointe aux deux autres longs métrages où brilla ce météore refroidi au volant de sa Porsche, elle déconcerte d'avance tant soit peu ceux-là qui quelque jour, qui nous pend au nez, s'aviseront de scénariser la destinée personnelle de ce prince des blousons et des blougines. Sous les objectifs il semble en effet pour son propre compte avoir vécu. Peut-être *La Fureur* aurait-elle dû se terminer juste avant que le collégien cabochard et la collégienne allumeuse, en manteau beige de dame celle-ci, s'enfoncent dans le mariage, à savoir quand James Dean nous sort un rire vieillot, cassé, sarmenteux, un rire à la Gillenormand qui tranche sur l'imputrescible glycérine américaine enduisant toute l'affaire. Il pleure et il rit devant les désarmantes chaussettes, rouge la droite, la gauche bleue, de son petit camarade descendu par le revolver d'un policier.

Dans *Le Shériff*, médiocre dentifrice multicolore, et dans *Le Train sifflera trois fois*, où le vétéran Gary Cooper oublie maintenant de souffler sur le canon du rabatin pour chasser la fumée après qu'il a tiré, les revolvers nous rappellent que les vachers montés ont la peau dure en tant que pantins conventionnels, eux et leur engin à barillet qui tirerait à Freud des larmes de bonheur.

Ici je désire que ma plume flambe et fleurisse.

Les coups de feu des studios californiens m'acheminent à *Patrouille de Choc*.

La guerre, là, celle d'Indochine, nous saute dessus, panthère de vérité. Ni l'insistance esthétique d'un style ni l'insidieuse présence d'une inclinaison optative ne nous séparent d'une image à ce point exacte, réelle, acharnée et désintéressée qu'on admire que le suprême régisseur des jours et des actes de la vie se soit fait remplacer, pour la machiner, par le jeune cinéaste Claude Bernard-Aubert. En outre, on se demande pourquoi les massacres et les combats doivent avoir lieu dans le malaise et le malheur alors qu'un simulacre patient suffit à les engranger, rubans bobinés et numérotés, dans les archives de l'humanité.

Là, mieux que dans *S. O. S. Noronha,* où quelque scoutisme transpirait aux pectoraux de l'électricien luttant pour ses antennes, nous avons le chef-d'œuvre abhumaniste, si c'est faire preuve d'abhumanisme que s'efforcer d'assister aux algarades historiques, fût-on soi-même pris dedans, comme à des épisodes extérieurs où l'on ne saurait aventurer une prédilection passionnelle sans accroître leur virulence aussitôt. Auprès des soldats qui sautent à même les mines et de ceux que couchent les rafales je ne vois que la pitié qui puisse faire halte. Les atroces fatigues, les souffrances de ces militaires au sein d'une circonstance plus ou moins définissable dans ses causes mais à chaque instant pour eux neuve et comme fraîche en sa suintante et boueuse horreur, elles récusent qu'on les relie à des systèmes de pensée ou à des fatalités économiques qui s'évanouissent, sans toutefois s'anéantir, dans le gros plan urgent des angoisses majeures et des hurlantes névralgies. Les Français et les Viets que nous déballe ce documentaire prodigieux ne vont pas jusqu'à s'entretuer comptant. Leur grain de peau, leurs membres, leurs intestins et leurs regards n'en sont pas moins aptes, le cas échéant, à servir bon jeu bon argent dans un enfer guerroyeur analogue à celui qu'ils miment. Mains fébriles du sergent européen et pommettes asiatiques des supplétifs qui, cette nuit, dans le poste isolé, le zigouilleront, il est là, l'homme de douleurs, il est là, nu dans ses pauvres poils, sans serviette ni croix !

JACQUES AUDIBERTI

NOTES

LA LITTÉRATURE

H. T. BARNWELL : *Les Idées morales et critiques de Saint-Évremond* (Presses Universitaires de France).

Le Dr H. T. Barnwell nous rend Saint-Évremond, que nous avions prêté aux Anglais. Comment les opinions du critique sont-elle liées an caractère du sage ? La vie de l'homme et ses vues se ressemblèrent-elles ? Voilà les questions où nous entrons par des portes de soie et de lumière. Saint-Évremond ne fut jamais un miroir à pédants. Avouons qu'il a de fausses négligences ; seraient-elles heureuses si elles étaient vraies ? L'ami de Ninon, l'adorateur de la duchesse de Mazarin, trouvait l'usage de son cœur sans perdre celui de son esprit. Il s'était fait de Pétrone une idée voluptueuse et héroïque sur laquelle il réglait sa propre conduite, unissant, dans une sobriété élégante, la liberté à la délicatesse, la nonchalance au sérieux, le goût des délices aux délices de la réflexion. Saint-Évremond eut pour la philosophie un intérêt de galanterie. Il ne vise pas à la profondeur, mais il en aime le labyrinthe. Il préfère la société d'Épicure à sa confidence et la conversation au papier noirci. Toute supériorité, et la sienne aussi, lui pèserait par l'humeur impérieuse dont elle s'accompagne. Il a moins peur de Louis XIV que du maître qu'il se donnerait. C'est par où il se distingue encore de Montaigne, qui a beaucoup de passion pour l'inutilité qu'il déclare et qui cache l'ambition dans une ardeur immobile ; il feint de se passer de tout et il a une nécessité secrète à laquelle il ne dérobe rien ; on n'aperçoit que la corde et le seau d'eau fraîche est au bout. Saint-Évremond, au contraire, n'est dans nos lettres qu'un chant gracieux dans le milieu de l'arbre. La Bastille et l'exil furent plutôt la rançon d'une jeunesse continuée que le prix d'une singularité invincible. Saint-Évremond se gouverne à l'égard du roi comme il fait envers Dieu. Ni crédule ni athée, il fuit également le libertinage et la contrainte ; plutôt indocile que hardi, il rejette la servitude et la fortune. Il est médiocre

comme on est rare, simple avec préciosité, et moins élevé que bien élevé ; sa douceur est occupée, son indolence n'est pas creuse. Il y a dans Saint-Évremond quelque chose de Confucius et de son éminente platitude. D'où lui vient donc tant de fidélité à Corneille ? Pourquoi détester Sénèque et s'attacher à Corneille qui rendait un culte à Sénèque ? N'accusons point de se démentir celui qui a soutenu que chacun était plus différent de soi que d'autrui. J'ajoute que Saint-Évremond était historien, quoique à la cavalière, et, par conséquent, attentif aux apparences du changement, à la diversité des peuples et des siècles. Il voulait qu'un Romain fût premièrement Romain, comme si l'Horace de Corneille était moins Français que le Néron de Racine. Saint-Évremond ne pardonne pas à Racine d'être essentiel. C'est peut-être qu'étranger dans Londres il sentait davantage sa bigarrure. Il en tira des leçons de voyageur, et, par exemple, le discernement très fin des disparates et la couleur de la distance. Il lit *Cinna* d'après Shadwell. Au surplus, Saint-Évremond, comme Corneille, est d'autant plus galant qu'il ne fut point amoureux. L'amour a un poignard, la galanterie un dard. Hermione assassine, Émilie bretaille. Racine fut un janséniste du lit ; Corneille n'en fut que le jésuite. On conçoit donc que, pareil à la froide et coquette Sévigné, un sybarite ait été cornélien.

ROGER JUDRIN

PAUL LÉAUTAUD : *Journal littéraire*, t. IV (Mercure de France) ; *Journal particulier*.

Ce tome du *Journal* qui couvre les années 1922 à 1924 est celui de la cinquantaine. Léautaud, qui fait toujours figure de pauvre sous l'escalier, y consigne avec la plus grande satisfaction les marques de sa célébrité clandestine, l'histoire de ses démêlés avec les directeurs de revues et avec celle qui depuis quelque temps déjà règne tyranniquement sur sa personne, le Fléau, la Panthère, sa chère Amie. Or, que ce soit dans le domaine littéraire ou dans celui du plaisir, Léautaud apparaît essentiellement comme un homme divisé. A tel point que son *Journal* est rarement ce qu'un journal est pour d'autres, l'occasion d'exposer leurs idées sur les questions du moment, leurs goûts, leurs sentiments, l'instrument rêvé pour prendre pendant les nuits leur revanche sur les disgrâces du jour ; le *Journal* de Léautaud est avant tout un constant dialogue avec lui-même, un dialogue où il se prend à partie, se félicite parfois, se morigène le plus souvent. On dirait que l'écrivain est infiniment séparé de l'homme qu'il peint et qui est pourtant lui-même ; il exprime une sorte d'impatience contre le maladroit qui agit si rarement comme il faut ; il lui souffle les mots qu'il

aurait fallu dire ou qu'il faudrait dire, les démarches manquées ou les démarches à faire. Il voudrait tellement que ce Léautaud réussisse enfin à créer le livre dont il rêve, l'œuvre qui le fera saluer comme un maître, et il ne s'aperçoit pas qu'écrire tout cela, c'est précisément esquiver la tâche urgente et capitale. Le *Journal*, à beaucoup d'égards, est l'alibi de la paresse, l'alibi de la vie médiocre, bien qu'il soit constamment une condamnation de celle-ci et de celle-là. Il se vante aussi de n'écrire que pour son plaisir, et voilà une affirmation fort suspecte, comme si chercher le mot juste, la tournure frappante, la rapidité du trait n'était pas une activité pénible en elle-même ; le résultat, d'ailleurs, ne le satisfait guère ; on se demande s'il relit parfois ce *Journal*, qui est pourtant le but de sa vie, s'il en est aussi l'histoire.

Sans doute n'a-t-il pas seulement des défaillances à raconter. Bien qu'il gagnât péniblement sa vie au *Mercure*, il a eu le courage de rompre avec la *Nouvelle Revue Française* parce qu'on voulait l'empêcher d'écrire ce qu'il pensait de Jules Romains et qui n'était évidemment pas du bien. Contre toutes les manœuvres il affirme farouchement son indépendance et l'on comprend la fierté qu'il éprouve à noter ces actions d'éclat. Mais, quand il s'agit de ses rapports avec la Panthère, le mystère s'épaissit. Certes, le *Journal particulier* qui retrace en deux volumes l'histoire de cette tumultueuse liaison de vingt ans nous prouve avec une grande précision que les facultés physiques de Léautaud, loin de diminuer, augmentaient singulièrement avec l'âge, et c'est évidemment une grande satisfaction pour lui de l'enregistrer. Mais, pour le reste, quel piètre personnage il dessine ! Le dialogue qu'il rumine avec lui-même se fait plus âpre et plus pressant. Que de fois nous le voyons prendre la décision de rompre à tout jamais, à la suite des scènes incroyables que lui fait sa chère Amie, pour retourner peu après mendier les joies physiques que seule, semble-t-il, elle savait lui procurer ! Et pourtant les séances qu'il nous raconte sont bien décevantes ; il ne s'agit guère d'érotisme, mais d'exercices grivois où la crudité du langage ajoute seule quelque piment. Le divorce, en tout cas, entre le Léautaud qui vit et celui qui écrit paraît dans ce domaine plus profond encore. Les reproches qu'il s'adresse donnent toute la mesure de son esclavage physique. On voit mal, là aussi, le plaisir qu'il pouvait éprouver à écrire ces choses. Encore s'il usait d'ironie à son propre égard, s'il soulignait le comique de certaines situations, le *Journal* y gagnerait, mais c'est extrêmement rare. Il a un mot spirituel parfois : « Il n'est pas gai pour un amant de perdre le mari de sa maîtresse », mais, la plupart du temps, s'il fait rire, c'est tout à fait malgré lui. Quelle différence avec le *Journal* de Stendhal, qu'il invoque pourtant et révère comme son saint patron ! La chasse au bonheur paraissait à Stendhal infiniment plus importante que

l'art d'écrire ; la littérature n'était qu'un moyen pour lui de ressaisir les minutes de joie évanouies, et son *Journal*, c'était non pas un examen critique de son propre personnage, non pas un recueil d'anecdotes malicieuses, mais le monument des plaisirs que lui versait la vie, le mémento secret de son cœur. Léautaud n'exprime jamais la joie d'un homme qui fixe la douceur d'un instant ; sa méchanceté même est bien surfaite ; lui qu'on a présenté comme un cynique moqueur et malintentionné, semble avoir été surtout un pauvre homme accablé par l'humeur de sa maîtresse, très soucieux du qu'en dira-t-on, préoccupé par ses animaux, et colportant volontiers des histoires dont le sel, pour nous, s'est beaucoup affadi. Mais peut-être faut-il qu'un siècle passe pour qu'elles reprennent leur saveur, pour que le *Journal* devienne un délicieux document sur l'époque, pour qu'on s'interroge sur le cas curieux d'un homme qui ne vivait que pour écrire et juger sa vie.

HENRY AMER

PHILIPPE JACCOTTET : *La Promenade sous les Arbres*. Dessins d'*Anne-Marie Haesler* (Mermod).

Voici un livre qui porte bien la marque d'une époque où le poète — et tout artiste — est loin de produire ses œuvres comme l'arbre ses fruits, où sa fonction lui paraît si peu naturelle qu'il doute, s'interroge, interrompt en lui la montée de la sève et du chant. Que signifient ce bourdonnement et cet élan, cette lumière noire au bout de ses doigts, cette nuit transparente sous ses yeux, cette matière enchantée, ce ciel et ces montagnes changés en eux-mêmes ou en d'autres ? Est-ce l'éclat, l'obscurité, la vérité du monde que son poème saisit et reflète comme un miroir magique ou une illusion, une parole mensongère, un rêve inutile ? « Il n'y a qu'une chose dont je me soucie vraiment : le réel », écrit Philippe Jaccottet. Il existe sans doute divers moyens de le toucher et de le connaître, mais la poésie n'est rien si elle n'est pas l'un d'eux, et si elle n'est pas le plus parfait. Il faut qu'un poème nous donne le monde et d'abord qu'il nous le rende dans une image fidèle à celle que nous portons dans notre cœur. C'est cet accord qui est souhaité et recherché ici à travers le récit d'une expérience poétique et dans les exemples qui s'y rattachent et l'illustrent. Il paraît sans intérêt à Philippe Jaccottet d'écrire des poèmes si ceux-ci ne l'assurent d'une certaine manière de la conquête d'une vérité, s'ils ne sont pas une voie d'accès vers la connaissance et la possession du réel, si un lien ne s'établit pas entre les mots de la poésie, entre le jeu hardi et délicat des images et les énigmes du monde.

Les noms de Hölderlin, de Rilke, mais aussi de Ponge, viennent sous sa plume au cours de cette recherche, et celui de ce

mystérieux Irlandais, Georges William Russel, récemment révélé au public français par L.-G. Gros, dont la lecture du *Flambeau de la Vision* l'a confirmé à la fois dans ses certitudes et ses craintes. Jaccottet rejoint l'interrogation de ces poètes, leur souci d'intégrité, leur besoin d'éprouver l'unité de la poésie et de la vie, besoin d'absolu, de totalité qui ne vise pas seulement à faire de la poésie l'instrument d'une révélation ou un exercice spirituel, mais à faire coïncider le poème avec l'essence des choses, qu'elle soit matière ou esprit ou plus certainement une relation de l'un à l'autre ; à faire du poème en définitive non plus une clef ou une voie, mais la chose même, présence et absence, figure du visible et de l'invisible, mystérieux et évident comme la réalité à laquelle nous participons, vivants et mortels. *Et plus loin en arrière, non plus cette fois dans le ciel visible, mais tout au fond de notre cœur, se tient la mort qui nous envoie ses déchirants rayons.*

La Promenade sous les Arbres se maintient dans un lieu indivis entre la poésie et son commentaire, dans une zone indécise où ils échangent et vérifient leurs pouvoirs. Le poète trouvera-t-il l'accord nécessaire et l'image juste qu'il espère ? Philippe Jaccottet conduit cette interrogation avec une ferveur scrupuleuse et une ambition inquiète, avec une persévérance humiliée par les doutes et les suspens jusqu'au point où le poème pourra naître, à la fois léger et lourd, enfin libéré de tout ce qui lui est étranger et qui appartient à une vue machinale, à un langage facile et prompt ou à une vision chimérique, à un langage vainement paré. Ce poème dégagé emmène le monde dans ses ailes, comme nous le voyons dans quelques textes qui, même s'ils n'aboutissent pas « au poème proprement dit », de l'aveu de l'auteur, l'annoncent avec plénitude, comme une grâce imminente. *Ici les batailles ont fait trêve, les épées et les ruines sont ensevelies sous les herbes et l'horizon s'est assoupi.* Le vent de la poésie passe « sur les pas de la lune », suit « la rivière échappée », erre sous les arbres aux troncs nus, joue avec la lumière du matin.

Serviteur du visible et non plus son déchiffreur, écrit Jaccottet, qui prend le parti de Claudel plutôt que celui de Baudelaire ou de Rimbaud et qui souhaite ne rien négliger du réel qu'il contemple avec humilité et adoration, attentif aux « lueurs » et aux « murmures » en qui veille la promesse du jour. Mais il s'arrête sur le bord du miracle dont il se borne ici, dans une éthique de la poésie, à préciser les conditions et à pressentir la venue et la fraîcheur. Patience et sagesse d'un poète qui ne se fie pas seulement à ses dons et qui ne pense pas que la poésie soit une grâce imméritée. Dès maintenant elles trouvent sous nos yeux, dans quelques pages parfaites et délivrées, leur récompense. « N'est-il pas vrai, ô Cœuvre, que toute parole est une réponse, où l'appelle ? »

GEORGES ANEX

***

LES ESSAIS

PIERRE FLOTTES : *L'éveil de Victor Hugo : 1802-1822* (collection « Vocations », Gallimard).

Dernier-né de la collection *Vocations*, voici *L'Éveil de Victor Hugo* par Pierre Flottes. Le livre nous retrace les vingt premières années de la vie du poète, son enfance errante, l'asile des Feuillantines, les drames familiaux, les premiers succès littéraires. Le récit est extrêmement attachant par ses péripéties savoureuses ou tragiques, contées avec prestesse et ménagées avec un véritable art de romancier. Biographie de poète riche en coups de théâtre ! Le général Lahorie, en particulier, amant supposé de la mère de Hugo, conspirateur, caché aux Feuillantines, fugitif, exécuté, joue dans ce livre un rôle balzacien. Le cours d'une adolescence aventureuse et ballottée à tous les remous militaires et politiques de ce début de siècle permet des aperçus rapides sur une époque complexe et troublée : l'accompagnement d'heures historiques particulièrement graves ne messied pas à cette destinée privilégiée et l'ouvrage, ici encore, rend la note juste. Deux passages sont eux aussi particulièrement bien venus. On sait que les *Lettres à la Fiancée* nous révèlent trop souvent une Adèle Foucher manifestement indigne de son futur époux. Pierre Flottes a sur le sujet les pages qu'on attendait, et qui sont belles (pp. 269-75). Il a aussi le mérite de citer un texte très révélateur de Bonald qui assimile hiérarchie sociale et hiérarchie du vocabulaire (pp. 203-5). C'est utilement compléter la brève citation de l'abbé Delille que l'on trouvait chez Vianney (édition des *Contemplations*, t. I, p. 47).

L'auteur ouvre également des perspectives sur l'œuvre entière de Hugo, et ce qu'il nous présente ici, en dehors de son propos principal, est un luxe dont nous devons lui savoir gré. Mais ce luxe est parfois un peu aventureux et ne va pas toujours à l'essentiel. Pour M. Flottes, seul le personnage de Gillenormand, dans *Les Misérables*, rappelle le badinage équivoque des *Liaisons dangereuses* (p. 101) : rendons justice du moins au *Livre dramatique* des *Quatre Vents de l'Esprit*. Virgile est présent dans toute l'œuvre de Hugo et l'on nous cite (p. 48) plusieurs textes significatifs. Gardons-nous pourtant d'oublier que *William Shakespeare* lui refuse une place parmi les génies de premier ordre et le relègue dans une sorte de liste complémentaire « d'autres esprits très grands, moins grands » (I-2-V) : « Virgile, noble poète, mais sans invention » (I-4-VI). Les contradictions de Hugo sur la valeur morale de l'amour sont réelles, mais on ne saurait opposer

ses instincts de pureté et son désir de relever la prostituée (pp. 296-7) : loin de l'innocenter, il veut en effet la racheter d'une faute conçue comme telle. Nous aurions attendu enfin certains rapprochements qui révèlent chez Hugo l'approfondissement du cœur et non pas seulement de l'imagination : en 1819, *Institution du jury en France* s'ouvre par exemple sur quelques vers ironiques où Voltaire constate que les fureurs de Rome ne l'ont pas privé du séjour posthume chez les bienheureux : trait de simple badinage. Près de quarante ans plus tard, ce thème du salut des athées, de Voltaire en particulier, inspirera un des plus beaux textes de *Dieu* (Reliquat de l'Imprimerie Nationale, pp. 579-82), et plus généralement la « béatitude involontaire » sera fréquente, dans le dernier Hugo, avant même les pages de *Zarathoustra*.

Ouvrant une perspective nouvelle à chaque étape de la biographie, l'auteur prodigue aussi les considérations psychanalytiques. Son intention avouée est de comprendre dans quelle mesure la vocation littéraire de l'adolescent est issue du conflit entre son père et sa mère ; il cite et exploite les pages de *Psychanalyse de Victor Hugo* de Ch. Baudoin relatives à la fixation maternelle, à la rivalité entre frères, au rôle de « père idéal » joué un temps par Chateaubriand. Mais Baudoin s'armait de tout l'appareil freudien et de tout un système d'études cliniques et littéraires. Au contraire, *L'Éveil de Victor Hugo* offre la psychanalyse à l'état de traces, présentation qui exige du lecteur de véritables actes de foi. L'éclairage de plusieurs remarques suffit à nuire à leur vraisemblance, qu'il s'agisse du père idéal (pp. 54, 127-8, 195 et 237-8), de la mère (p. 66 et l'ensemble de la *Conclusion*) ou de la rivalité entre frères (pp. 144-5 et 268). Baudoin suggérait que la figure de la « mère terrible » avait son origine dans l'épisode de la nourrice corse : omis à sa place chronologique (pp. 27 et 30-1), cet épisode et son interprétation apparaîtront ici dans un autre contexte, et dans un lustre moindre (pp. 132-3). Vraisemblables, mais hypothétiques aussi, les sentiments prêtés à la mère de Hugo (pp. 23, 29, 242 et 250). L'origine de la vocation littéraire est-elle d'ailleurs véritablement éclairée ? Le départ se fait-il entre le privilège du poète et une conjoncture familiale qui, pour être fréquente, ne produit pas fatalement des génies ?

N'oublions pas cependant l'agrément et l'intérêt de l'ensemble. Ce livre a le mérite de constituer une synthèse des informations et des problèmes : il prend place comme un relais dans l'actuel renouveau des études hugoliennes.

JACQUES BEAUVERD



LE ROMAN

ROGER JUDRIN : *Boa-Boa* (Gallimard).

Un nouveau carillon sonne dans nos Lettres ; il convient de l'écouter. Que ce soit dans ses notes critiques, dans *Dépouille d'un Serpent*[1] ou dans *Boa-Boa*, l'instrument dont joue Roger Judrin fonctionne avec la même précision, la même préciosité gouailleuse, la même subtilité roublarde qui atteint la profondeur comme par défaut. Car il ne faut pas s'y tromper : l'auteur est sérieux, s'il prend le masque d'un amuseur. Le plaisir est parfois amer, et le jeu anxieux. On pourrait dire, en le parodiant, que si Roger Judrin fait des ronds de jambe, c'est pour mieux se garder à carreau.

Abordons-le, puisqu'il le veut, par l'extérieur. Son invention est d'avoir atomisé le discours. La phrase perd ses subordonnées et ses incises ; chaque principale donne, par viviparité, naissance à une principale. Il en résulte une série de tronçons qui, sans s'enchaîner, se relancent et s'articulent par pure contiguïté. Les cent pages de *Boa-Boa* ne font qu'un paragraphe. Et peut-être, dans le serpent qu'évoquent les titres de ces récits, faut-il voir en effet la figure d'un style. D'où une monotonie, voulue sans doute, trop voulue peut-être — fascinante, mais sifflante aussi. Aucun « parce que », ni « puisque » ou « de même que », à peine parfois un « et » ou un « mais » : il faut du courage pour ne garder ainsi du discours que l'arête ; il y faut surtout une grande confiance dans les mots.

C'est ici que réside l'intérêt de l'entreprise. Roger Judrin cultive le chiasme. Le retournement de la structure logique ou syntaxique de la proposition aboutit à ces formules aussi artificielles que parfaites dont les aphorismes et les proverbes, voire les simples jeux de mots, tirent leur force de persuasion ou d'attaque. D'où vient cette force ? Sans doute de la rencontre, qui ne cesse de nous émerveiller, d'une pensée et d'un langage. Le calembour est l'image de la prose. Dire comme Roger Judrin (je cueille au vol, dans les premières pages de *Dépouille d'un Serpent*) : « Ma suffisance me suffisait... Je travaille à me connaître, non à me faire connaître... Que d'autres se livrent ! Je ne songe qu'à me délivrer... », etc. Ou dans *Boa-Boa* : « Ce sont les mêmes têtes qu'échauffent l'amour des chimères et les chimères de l'amour » : dans chaque cas, il s'agit de nous donner l'illusion (seulement l'illusion ?) de la vérité en nous montrant que le contraire est encore le même, que l'expression est déjà une pensée et que la pensée ne peut manquer à l'expression. Roger Judrin ne se contente d'ailleurs

1. Éditions de Minuit, 1955.

pas d'énoncer de petites vérités : il tâche à s'en faire une règle. C'est en quoi il appartient bien à la tradition des moralistes qui, incapables évidemment de prouver ce qu'ils nous conseillent, nous l'imposent à la faveur de cette raison secrète et impersonnelle qui est au fond du langage et du style.

Ou bien tentent de se l'imposer *à eux-mêmes* ? Justement, on pourrait retourner chacun des mots de Roger Judrin : ses passions sont moins secrètes qu'il ne se plaît à les dire, et il arrive au contraire qu'il les exhibe ; son langage est un chapelet de coquillages qui, au lieu de le délivrer, le livrent. On dirait qu'il se connaît trop bien pour pouvoir s'inventer. Pareillement, dans son œuvre critique, le voyons-nous parfois laisser son astuce l'emporter sur sa pénétration. En somme, ce qu'on pourrait lui reprocher, ce serait de monter sur ses propres épaules, tour admirable en soi, sans y gagner pour autant la confiance qui lui permettrait de se dépasser. L'instrument qu'il a maîtrisé est certes un instrument de découverte : l'initiative laissée aux mots, l'être n'a plus qu'à leur obéir, et la littérature devient cette expérience ahurissante au cours de laquelle nous nous sentons à chaque instant au bord d'une métamorphose. Encore y faut-il cette confiance dont je parlais. Le prestidigitateur doit se garder d'escamoter le magicien. Le serpent que nous montre Roger Judrin possède bien ses sonnettes ; il lui reste à se laisser charmer par elles. Cela lui arrive dans ses meilleures pages : alors, c'est la poésie.

Mais cette contradiction ou ce divorce ne feraient-elles pas, en fin de compte, le vrai prix de ces récits ? Nous disions qu'il existait sous ce miroitement moqueur une gravité et comme un effroi. *Boa-Boa* est un conte théologique qui reprend l'histoire aux premières pages de la Bible. Trois hommes et deux femmes fuient l'Europe pour aller robinsonner en Océanie. Ils n'y trouvent en réalité que la perpétuité de leurs problèmes, simplement vus à l'envers. Un naufrage, et seuls subsistent le narrateur et sa sœur, qui n'ont plus qu'à recommencer Adam et Ève. Cette aventure d'une promiscuité dans la solitude finit par un inceste sur une île déserte. L'auteur humanise son monde au point de creuser irrémédiablement l'abîme entre l'homme et la nature. La plus grande intimité possible ne révèle que la séparation, et le décor le plus paradisiaque se change en l'enfer de la satiété. Car, depuis la Chute, nous sommes exilés non seulement de Dieu, mais de nous-mêmes.

Or ce qu'il y a de touchant dans ce récit, c'est que le drame de l'homme est aussi celui de l'auteur. Telle est, en effet, la fatalité de Roger Judrin : il voudrait se perdre, et il est prisonnier de son évasion ; il voudrait fuir à Boa-Boa, mais *Boa-Boa* n'est encore trop clairement que le commentaire de *Boa-Boa*. Finalement, le sujet de son livre coïncide avec l'impuissance, pour l'auteur lui-même, d'y entrer. Une telle perte de

contact avec soi, autrui et les choses, ne peut être compensée en ce monde, pour l'homme Roger Judrin, que par la foi. N'est-ce pas une grâce semblable que nous devons souhaiter, d'ailleurs avec confiance, à Roger Judrin l'écrivain ?

MAURICE-JEAN LEFEBVE

JACQUES PERRET : *Rôle de Plaisance* (Gallimard).

Un capitaine et son matelot s'embarquent à Honfleur pour Santander ; c'est à Cherbourg qu'ils jettent leur ancre paresseuse. Telle est cette voile molle et goguenarde qui se plaît à raser la côte. Perret, sans emboucher la corne de brume, figure ainsi délicatement tant de vies qui voient loin et qui ne vont pas loin. Si le diseur de riens nous dit quelque chose, c'est justement qu'au lieu de prendre le large et de ne faire qu'un saut, d'une ville à une autre, dans une machine vitrée, Perret nous ramène aux événements simples et aux courtes besognes qui sont la respiration de l'homme. Dans un monde ambitieux et plat, abstrait et fade, il faut que l'esprit s'abaisse à retrouver sa pensée dans ses mains, dans un nœud, dans un couteau, dans un seau à pousser des selles. Nous pouvons apprendre d'un bateau à toucher terre. La première houle nous met sur le sable et la seconde nous relève. J'aime ces glorieuses petitesses dans le vent qui fouette et dans la bouteille qui allume.

Mais ce livre est surtout une leçon de musarderie. Je le prends donc sur ce pied-là, qui est le pied marin. Les baguenaudiers deviennent rares ; on ne s'enrôle presque plus dans la sacrée nonchalance. On confond la hâte avec la conscience. On ne court après les papillons que pour l'avancement du savoir. On use de la musique comme on s'en servait dans les galères lorsqu'il s'agissait, à force de rames, de faucher le grand pré. Les riches heures ont perdu leurs enlumineurs. Reste du moins Jacques Perret, et l'art voluptueux qu'il a de chatouiller les sirènes, décrivant sans décrire, rendant une âme à la routine et au saucisson ses délices. Car tous les mots sont ici des noms de caresse ; le jargon d'un métier s'y tourne en charme comme ce langage de la vénerie qu'il n'est pas même nécessaire de posséder pour le goûter. Une exactitude qui nous échappe a les grâces de la rêverie ; des moitiés d'images ornent les creux de l'indolence ; la précision des termes tient un peu du latin des dévotes. Quoi de plus beau, parmi les prestiges du soleil et de la pipe, que la rondeur, près du rivage, d'une queue de poisson ?

ROGER JUDRIN

ROGER PEYREFITTE : *Chevaliers de Malte* (Flammarion).

Après les *Clés de saint Pierre*, on n'attendait pas de M. Roger Peyrefitte qu'il récidivât et nous offrît presque aussitôt ses *Chevaliers de Malte.*

S'il est dommage qu'un auteur, pour qui l'art de créer le scandale n'est qu'un jeu et qui manie l'hyperbole avec une aisance *romanissime*, ait soulevé une polémique à propos de ce qui n'était, d'abord, qu'une sourde conspiration de palais, du moins accordons à M. Roger Peyrefitte l'indulgence attachée à la grâce d'écrire et à l'art difficile de divertir.

Le livre qui nous occupe n'a rien d'un roman, même s'il en emprunte parfois la démarche et l'expédiente liberté orale. Il y est narré, tout au long, l'ingérence de certains princes de l'Église dans les affaires de l'Ordre de Malte, dont ils convoitaient les richesses. Il leur parut intolérable qu'une puissance à la fois religieuse et séculière, et qui réalise avec le Saint-Siège cette incroyable fiction d'un État sans territoire ni sujets, mais non sans ressources et sans crédit, conservât son autonomie en un temps où les forces de l'Église devraient être réunies. En effet, quel précieux appoint procureraient au Vatican ces chevaliers *in partibus* qui, par leur naissance, leur fortune personnelle, leurs zones d'influence propres, autant que par les privilèges et le patrimoine de leurs confrères romains, constituent un surcroît de sources d'information et de moyens de pression ! Le désir du Vatican de confisquer à son profit la souveraineté de l'Ordre de Malte s'explique encore par le fait que les chevaliers entretiennent de nombreux agents diplomatiques jusque dans les pays où l'Église romaine n'est pas officiellement représentée, et où elle aurait ainsi la possibilité de poursuivre plus avant sa propagande. Primitivement attribué à l'antagonisme que l'on supposait exister entre le prince Chigi, grand maître de l'Ordre, et le cardinal Canali, grand prieur de Rome, le conflit n'eut bientôt plus d'autre mobile que l'ambition personnelle du cardinal, *spiritus rector* de l'administration pontificale, lequel, sous couvert d'intentions pieuses, rêvait d'hégémonie.

Il importe peu que l'auteur des *Clés de saint Pierre* ait démérité de l'Église, ou que « l'Affaire de Malte » lui ait fourni le prétexte d'un éblouissant pamphlet ; ce qui compte, c'est de savoir si la peinture qu'il fait d'un monde peu prodigue de ses secrets est vraie. L'on peut excuser les pointes acérées de M. Roger Peyrefitte sur les blessures bénignes qu'elles causent. Rien de grave, à vrai dire, dans les *Clés de saint Pierre*, pas plus que dans *Chevaliers de Malte*. Dépassant rarement le ton de la plaisanterie mondaine, ces ouvrages ne sauraient éloigner ou rapprocher de l'Église ceux qui les lisent et que séduisent avant tout l'intensité et la qualité du plaisir qu'ils y goûtent. Quant à

nous, nous y avons trouvé de quoi tromper notre nostalgie de Rome. C'est déjà beaucoup, même si la Rome de M. Roger Peyrefitte n'est pas celle de Charles de Brosses, ni même, à beaucoup près, celle de Frédérick Rolfe. Nous aimerions pourtant que l'auteur nous ôtat d'un doute : sait-il que les hommes d'église ne sont pas l'Église ? S'ils la perpétuent, ils passent ; elle seule reste, et les travers de ses serviteurs n'entament point la solidité de l'édifice. Puis, que sont ces peccadilles en regard des mœurs romaines de la Renaissance, où les cardinaux mettaient dans leurs plaisirs plus de raffinement, et aussi plus de grandeur ? Mais quoi, si l'on ne respirait, au Vatican, qu'odeur de sainteté, M. Roger Peyrefitte y eût perdu ses griffes.

Si le cardinal Belloro tient des propos qui seraient jugés indécents dans la bouche du plus frondeur des Porporati, en revanche le cardinal Canali divise pour régner, et il y apporte cette rouerie et cette maîtrise de la chicane qui font miracle dans les affaires d'Église. Nous aurions alors mauvaise grâce à prier M. Roger Peyrefitte de bien vouloir revoir certains détails de sa documentation, et à lui disputer l'émeraude qu'il attribue au cardinal Belloro, au lieu du saphir ou de la turquoise que portent les seuls cardinaux, ou le camail du cardinal Canali, alors qu'avec le costume d'église la mozette est d'étiquette. Simple lapsus, sans doute, et qui n'ôte à l'esprit de M. Roger Peyrefitte rien du brillant qui est le meilleur de son charme.

JEAN-JACQUES THIERRY



LETTRES ÉTRANGÈRES

NATSUMÉ SÔSÉKI : *Le Pauvre Cœur des Hommes.* Traduit du japonais par HORIGUCHI DAIGAKU et GEORGES BONNEAU (Gallimard, collections « Unesco » « Connaissance de l'Orient »).

C'est ce roman que le Pen Club de Tokyo a choisi, dans la littérature japonaise du demi-siècle, comme le plus digne d'une traduction. Le titre adopté est bien sentimental[1] ; l'œuvre, Dieu merci, a plus de réserve. Elle me plaît dans la mesure même de sa retenue : lentes approches, détours, ruptures, silences ; et le sens, la lumière naissent moins de ce qui se trouve exprimé que des rapports entre les divers plans du récit.

Le narrateur est un étudiant, venu de sa province à Tokyo. Un homme l'a séduit par son intelligence, à la fois blasée et douloureuse, comme par la vie qu'il mène avec sa femme, hors du

1. Titre japonais : *Kokoro.* Le livre parut en 1914. Sôséki vécut de 1867 à 1916.

monde, sans ambitions, non sans amertume ni secrète blessure. L'étudiant le choisit pour Maître. C'est un envoûtement, d'autant plus vif que le Maître se dérobe d'abord, et que, même attendri par la ferveur du garçon, il lui reste mystérieux. S'il peut faire allusion à sa blessure et reconnaître la ténacité du mal, il n'en découvre pas la cause. Voilà le premier temps du récit : un cheminement à pas de loup et de tortue, point d'éclats, nulle découverte de cadavres dans une auto ; pourtant une enquête est commencée ; et si le garçon qui la conduit ne connaît encore ni la faute, ni le coupable, on dirait qu'au terme de son investigation il doive découvrir sa propre vérité.

Là-dessus, on nous transporte dans la misérable campagne où l'étudiant est appelé par son père, qui souffre d'une grave maladie. Loin du Maître, il se sent en exil dans ce village. Quelle incompréhension, quelle grossièreté chez les siens ! « Avec ta licence, tu dois trouver une belle place ! Et le Maître, ton fameux Maître, il ne peut pas t'aider ? » Que survienne une lettre du Maître, c'est ce père spirituel qu'il choisit enfin, laissant l'autre à son agonie.

Le Maître s'est tué, mais il lui a légué sa confession — troisième partie du livre. C'est l'aveu d'une blessure reçue et d'une blessure infligée. Dans sa jeunesse, orphelin, et confiant, le Maître s'est vu à demi dépouillé par son oncle. Il a pris pension chez une veuve ; la veuve avait une fille, dont il est tombé amoureux, sans toutefois déclarer nettement son amour. Et voici que l'un de ses amis, très pauvre, très seul, qu'il a introduit dans la pension, s'éprend lui-même de la jeune fille, qui ne reste pas insensible. L'autre aussitôt se déclare et, grâce à l'appui de la mère, se fiance. Mais l'ami se tue, et le vainqueur, si dévouée, si tendre que puisse se montrer dès lors sa jeune épouse, se trouve rongé par la conscience de la faute et de l'expiation nécessaire : son propre suicide.

Cette dernière partie, à elle seule, pourrait constituer un roman. C'est une étude pathétique et des plus fouillées, d'un très sûr mouvement dans la minutieuse analyse : un dostoïevskysme japonais. Mais le drame, à se trouver ainsi, non pas isolé, au contraire : lentement introduit et enveloppé, répercuté à travers une autre conscience, déjà vivant dans les soupçons et les approches du narrateur, prend une portée beaucoup plus vaste. Il ne s'agit plus d'un cas singulier ; infligé ou reçu, le mal devient un mal universel ; c'est la condition humaine qui l'implique , il est inhérent à notre nature, présent en chacun de nous, à chaque heure, tissé aux plaisirs de la saison et du décor. A tout le moins est-il présent dans l'homme, qui trouve sa dignité dans cette conscience dramatique, laissant à la femme (prétexte ou instrument de la faute) l'oublieuse quiétude du foyer et les tendres petites satisfactions conjugales.

La leçon n'est pas bouleversante, et la découverte peut nous

sembler ingénue. Mais le cours sinueux et la voix assourdie de ce roman lui ménagent une plaisante fraîcheur — que l'application scrupuleuse et un peu solennelle des traducteurs ne rend pas moins sensible.

MARCEL ARLAND

LUISE RINSER : *Les Anneaux transparents*, traduit de l'allemand par CLARA MALRAUX (Le Seuil).

Luise Rinser appartient au groupe d'honneur des écrivains allemands de 1947. Née en 1911, bavaroise et catholique, elle a connu les camps hitlériens. Ses deux meilleurs livres, *Une Histoire d'amour* et *Jean Lobel de Varsovie*, ont été également traduits en français.

Parvenue (tôt) à l'état où les souvenirs d'enfance deviennent le pivot de la vie intérieure, elle a rédigé les siens sur le modèle des cercles irisés qui naissent et courent à la surface de l'eau, lorsqu'on jette un caillou au fond. Jeu qui la fascinait lorsqu'elle avait sept ou huit ans. Dans ce récit taillé en facettes, les mots : magie, solitude, silence, enchantement, métamorphose reviennent souvent ; ils en sont les motifs essentiels.

Le silence, Luise en a perçu le chant, qui coule comme un fleuve d'une coquille, en pénétrant dans les hautes pièces anciennes du presbytère où elle fut élevée. Elle aimait les vieillards, parce qu'ils savent se taire et être bons d'un regard : le grand-père qui avait fait un pacte avec un bouddha de bronze, le grand-oncle Félix qui prononce une prière sur la tombe de son chien.

« *Où va le chien mort ?*

— *Il rentre chez lui* », répond le prêtre.

Il n'est pas que le pays des chiens. Celui des plantes, vivantes comme des serpents entre de petits doigts serrés et moites, le pays des pierres, le pays de la solitude, où les pensées deviennent si fortes qu'elles prennent un pouvoir magique, composent la réalité seconde qu'on appelle le merveilleux.

Rien n'est fixe. Soi-même l'on vit par étapes. Autant de réseaux qui vous enferment, vous transforment, puis vous quittent, le temps que mettent les visages humains à perdre leur prestige. Ainsi sont passés la trop sage Thérèse, Françoise de la forêt, le petit garçon étranger, la saine Vicky, Corinna et Erinna, premier amour, René et Sébastien, qui annoncent l'adolescence.

Il y a des suicides, des deuils, des passions et des victimes dans ces dix années de petite fille. Tout glisse, fragile et fluide, dans un monde qui n'a rien d'absolu, qu'aucune dimension ne limite, où pas une forme n'est définitive. C'est l'univers poétique, et celui des enfants. Ici, la mystique de la métamorphose est un élément germanique. Le seul.

La traduction ne laisse rien transpirer de la langue originale. Le style est bref, volontairement sans épaisseur ; le récit net et séduisant. Pourtant le lecteur garde une impression d'artifice. Un peu gêné, il est vrai, de l'éprouver, alors que l'auteur apparaît simple, exact et sincère.

ÉLISABETH PORQUEROL



LES ARTS

ANDRÉ BRETON : *L'Art magique*, avec le concours de GÉRARD LEGRAND (Club Français du Livre).

Si Babel est le symptôme essentiel des décadences, la confusion du langage qui règne dans un livre comme l'*Art magique* nous montre que la civilisation occidentale est bien proche de sa fin. Cette confusion éclate d'abord dans la présentation même de l'ouvrage, le premier d'une collection intitulée *Formes de l'Art*, dont les autres volumes sont : *L'Art religieux*, *L'Art classique*, *L'Art baroque*, *L'Art pour l'Art*. On voit que cette division qui devrait être morphologique pour répondre au titre général ne l'est pas du tout en réalité, puisqu'il est impossible d'attribuer à l'art magique ou à l'art religieux une forme ou un style spécifique. L'art classique et l'art baroque, en revanche, qui répondent à des notions, sinon plus précises, du moins plus techniques, peuvent être et sont généralement d'inspiration religieuse. Maintenir ces distinctions, c'est substituer à un classement morphologique un classement métaphysique ou moral, ce qui dément le nom même de la collection. Ajoutons que, pour comble, Breton, en affirmant que tout art est magique, renverse d'une chiquenaude toutes ces classifications.

Mais la confusion gît aussi bien au cœur de l'ouvrage. Une première partie constitue un essai de définition de l'art magique. L'expression est terriblement obscure en elle-même, et les partis pris des auteurs ne sont guère propres à l'élucider. Vouloir à toute force dissocier magie de religion, sous prétexte que la magie est contraignante et la religion conciliante, c'est confondre les doctrines avec leurs rites, alors qu'elles ont tout de même en commun le plus important, qui est une conception théologique du monde. Lorsque Breton définit l'art magique un art qui, survivant à la disparition de toute magie, remet cependant en œuvre certains moyens de la magie, c'est évidemment pour débarrasser l'art magique de tout prolongement métaphysique ou sacré, mais qui ne voit qu'une pareille définition aboutit à faire de cet art un pur formalisme sans contenu ? Les artistes modernes devraient donc être des magiciens incré-

dules ? Bien entendu, cette contradiction n'est pas nouvelle. Elle est au centre du surréalisme, qui prône un surnaturel immanent, un sacré laïcisé. Il est paradoxal que les mêmes hommes qui s'obstinent à voir dans toute religion une imposture, un effort pour brimer le libre épanouissement de la nature humaine, saluent en même temps la valeur, non pas seulement esthétique, mais magique des fétiches délégués par des civilisations disparues ou lointaines, comme s'ils n'étaient pas la preuve du dialogue incessant que ces civilisations entretenaient avec leurs démons ou leurs dieux. C'était bien la crainte et la ferveur qui guidaient les instruments de ceux qui créèrent ces œuvres comme un hommage aux puissances supérieures qui gouvernent l'univers. Il semble impossible de concevoir un art vraiment magique, qui ne soit pas une allusion à un au-delà du monde, ou le souvenir d'un paradis perdu.

Mais que d'ambiguïté aussi sur la notion d'œuvre magique ! A vouloir laïciser la magie, on est conduit à appeler magique toute image étrange ou bizarre. Appeler magiques les montres molles de Dali, c'est un abus de mots. Dans sa très remarquable réponse à l'enquête, René Alleau distingue trois catégories dans les images « magiques » proposées : les images opératives, celles qui, chargées d'énergies subtiles, les transmettent et par là transforment le monde sensible ; les images mémento, qui ont pour rôle de condenser et d'enseigner les secrets traditionnels ; et les images qui relèvent proprement de l'art, et qui ne sont magiques que par métaphore ou analogie. Cette distinction éclaircit admirablement le débat, mais elle a pour résultat de renvoyer la magie et l'art dos à dos. Dans le premier cas, l'art n'est qu'un moyen au service de la magie, et peut-être est-ce là son vrai rôle ; c'était en tout cas le sien dans les civilisations les plus hautes. Dans le troisième cas, les artistes ne font que singer le style des objets magiques. On peut penser cependant qu'un chef-d'œuvre, simplement plastique en apparence, arrive à se charger d'un pouvoir magique, non par la vertu de celui qui le regarde, parce qu'alors tout peut être magique, mais parce que l'énergie psychique et spirituelle dépensée par l'artiste est passée dans l'œuvre qui la transmet et la diffuse à son tour. Toute œuvre d'art authentique serait d'essence magique. Mais qu'appelle-t-on œuvre d'art authentique ?

C'est à quoi s'efforcent de répondre les auteurs de ce livre, après avoir publié les résultats de l'enquête, qui prouvent à quel point les meilleurs esprits sont en désaccord sur le problème. La troisième partie constitue, en effet, le musée imaginaire de la magie. C'est dire qu'on y lit une succession d'éloges et de blâmes ou de silences parfois également surprenants. Le goût et les préventions personnels font qu'on salue Uccello, mais qu'on ne souffle mot de Piero della Francesca. Il serait

trop long, et vain, de s'étendre sur les exclusions : les grands vénitiens, Ver Meer, le « pâle Rembrandt », le « triste Rubens », Chardin, Delacroix, Cézanne, etc., sur bien des jugements péremptoires qui ressemblent aux réactions de collégiens évadés crachant sur les auteurs du programme. Les éloges, mieux distribués, nous permettent de lire de très belles pages sur le moyen âge, sur Bosch en particulier, sur « la vision romantique et le monde intérieur ». Mais la confusion qui règne sur les principes entache aussi les jugements : parler du « génial Munch » semble puéril, alors que rien dans son œuvre commandée par une esthétique de mélodrame, et servie par des procédés plastiques insignifiants, ne mérite un moment l'attention.

C'est que pour les tenants de cet art dit magique le sujet importe plus que les qualités purement plastiques. Mais l'un n'est rien sans les autres. Si les gravures alchimiques, qui sont presque toujours des aide-mémoire, pour les initiés, très précis, nous déçoivent tant, c'est parce que leur valeur plastique n'est pas à la hauteur de leur intention. Il n'est pas absolument nécessaire qu'une œuvre magique soit totalement dénuée de mérite plastique ; en revanche, une recherche plastique, menée avec une certaine intensité de sentiment par un artiste torturé du désir d'exprimer l'ordre secret du monde, a toutes les chances d'aboutir à une œuvre jouant le même rôle que la magie. Il y a plus de pouvoir magique dans trois pommes de Cézanne que dans les perspectives truquées de Chirico. Baudelaire, qui est abondamment cité dans ce livre, avec quelques réserves sur ses tendances métaphysiques (!), en écrivant : « cette pondération du vert et du rouge plaît à notre âme », exprimait bien l'objet propre de la peinture qui est de faire naître par un assemblage de lignes et de couleurs un élément spirituel. Les recherches plastiques donc, peu importe l'anecdote qu'elles illustrent, à condition qu'elle ne soit pas virtuosité pure et vide, peuvent comme d'autres techniques « magiques » aboutir au même résultat, à la conciliation ou à la réconciliation entre ce monde et l'autre. L'art n'entretiendrait donc avec la magie que des rapports analogiques, comme la religion, la poésie ou la philosophie, toutes ces activités ayant en commun d'exprimer, par des voies évidemment impénétrables à la connaissance discursive, un monde supérieur, plus réel que le nôtre. La tâche essentielle est donc moins de réhabiliter la magie, qui n'a pas besoin de l'être, que de rendre à l'art sa valeur surnaturelle que l'esthétique gréco-romaine, l'esthétique d'imitation, risquait depuis longtemps d'étouffer.

On voit toute l'importance des questions que soulève ce livre capital pour la compréhension de notre temps. La confusion qu'on y trouve est l'image très exacte de l'anarchie intellectuelle et spirituelle de cette époque. Il est dommage que celui qui a tant fait pour redonner à la poésie et à l'art leur vraie

dignité ne reconnaisse pas encore leur portée métaphysique et s'enlise dans des contradictions insurmontables pour le médiocre plaisir de renverser des sacristies. La clef des champs qu'il nous a remise ne livre accès qu'à des zones ténébreuses, où le bizarre tient lieu de sacré, et le fantastique de surnaturel. Répéter que « la Beauté sera convulsive ou ne sera pas », c'est s'obstiner dans une conscience déchirée qui mène au désespoir et à la mort de l'esprit, alors que l'art, comme la magie, a pour but de restaurer le bonheur de la conscience, en retrouvant l'accord primitif entre l'univers et l'homme. Il est temps de renoncer à prendre la grimace pour l'extase.

HENRY AMER

***

DE TOUT UN PEU

GÉRARD MURAIL : *Portulan* (Mercure de France).

Tout de suite frappe, quand on doit lire tant d'œuvres ternes ou inabouties, un accent personnel, ne serait-ce que dans le choix des sonorités, des vocables et des images. Dans la contention, un excès d'obscurité, on devine à cet autre voyageur en mer une hauteur, une force lourde dans l'opposition du poète et du monde ; quelque chose à la fois de ferme, de violent, de riche, une sombre solitude ; un monde qui n'est pas sans devoir à celui de Pierre-Jean Jouve.

C'est une poésie obsédée par la mort et par une clef à découvrir ; en attendant l'improbable découverte, elle parle avec netteté : « l'étroit habit de l'air m'entrave », « quand les terrasses d'eau sournoise se descellent », « je m'abreuve/A la couleur des vieilles pluies/Qui marchent dans le feu miraculeux des fleurs »...

L'obscurité du cheminement me semble souvent excessive ; il faut la mort d'un ami pour que s'épanouisse avec simplicité ce qui me paraît le plus beau poème du recueil, d'où j'extrais ceci :

Le vieux secret où tu t'enfonces je l'appelle
Corps du repos forme du noir sens des nuits
Mots de si près que je prononce je les mêle
Sens du repos forme des nuits corps du noir
C'est ma réponse au coup de pelle et je dis vrai
Enfin plus haut que ce bruit d'entonnoir.

PHILIPPE JACCOTTET

FRANÇOISE SAGAN : *Dans un mois, dans un an* (Julliard).

Voilà un récit distingué, qui débute par Racine, se poursuit comme Proust et s'achève en Shakespeare. D'ailleurs, sans la moindre maladresse, et le sujet en est hardi : on n'aime jamais qui vous aime.

Les héros mènent donc un ballet, bien réglé, mais si mélancolique que personne ne songerait à reprocher à l'auteur son succès. Ils sont, les héros, au nombre de neuf entre lesquels on s'attend à tout instant que Sagan s'embrouille. Non, elle ne s'embrouille jamais.

Elle ne s'embrouille pas. C'est peut-être qu'aucun de ses personnages ne lui fait la moindre émotion. — A nous non plus.

J. G.

ARMAND LANOUX : *Yododo* (Fayard).

De ces sept nouvelles, *Yododo*, la première, la plus longue, nous semble la plus importante. Elle résume à elle seule un des grands thèmes de Lanoux : le désarroi de l'adolescence devant la pureté perdue, l'angoisse qu'éprouve le jeune homme lorsqu'il découvre le vrai visage de la femme, et qu'alors s'effondrent ses rêves. De la *Nef des Fous* à *Yododo*, ce drame ne cesse de hanter Lanoux. Nous retrouvons ici les qualités majeures de cet écrivain : la tendresse, un sens profond de la chose poétique, un art des images jamais en défaut.

MAURICE CLAVEL : *Une Fille pour l'Été* (Julliard).

Le sujet de ce livre aurait pu convenir pour une *série blonde*. C'est dire combien factice nous semble cette histoire d'un jeune écrivain désargenté qui loue pour les vacances une fille, comme on loue une automobile, et passe avec elle quelques semaines sur la Côte d'Azur qui, bien sûr, se terminent par un drame. Mais la médiocrité de cette intrigue est sauvée par le lyrisme de Clavel, par un sens du langage qui réussit à faire oublier la sotte histoire et à lui conférer une sorte de grandeur.

VÉRONIQUE BLAISE : *Le Temps de notre Vie* (Gallimard).

Nous retrouvons, dans ce second roman de Véronique Blaise, les qualités qui avaient fait le succès, voici quelques années, du *Jour des Rois* : une poésie brumeuse, intimiste, une émotion contenue qui s'exprime à chaque page, un amour de la campagne grise et de la pluie d'automne contrastant avec l'âme de l'héroïne, elle-même singulièrement brûlante. Cependant, l'anecdote nous semble un peu banale, bâtie de toutes pièces, et nous regrettons que Véronique Blaise n'ait pas su conter une histoire à la mesure de ses décors.

STANISLAS D'OTREMONT : *La Polonaise* (Julliard).

Les amateurs de pastiche goûteront ce petit livre à la manière de Benjamin Constant. L'auteur a su retrouver le ton d'*Adolphe*, ses archaïsmes et ses préciosités de langage. Il nous conte l'histoire d'une passion telle qu'on la concevait au siècle dernier, énonçant les idées les plus banales sous forme d'aphorismes ou de sentences. On peut trouver du plaisir à ce genre d'ouvrage. Nous pensons, pour notre part, que M. d'Otremont perd son temps.

IGNAZIO SILONE : *Le Secret de Luc* (Grasset).

Luc revient dans son village après quarante ans de bagne. Son innocence vient d'être reconnue. Un jeune instituteur socialiste, dont la mère de Luc fut autrefois la servante, essaie de comprendre pourquoi le vieil homme se laissa condamner à tort sans protester. Mais Luc refuse de parler. L'instituteur se livre alors à une enquête, et peu à peu il découvre une merveilleuse et pudique histoire d'amour.

Le livre de Silone est d'une sobriété et d'une beauté constantes. Les dialogues, les descriptions, les sentiments énoncés par ces êtres frustes, tout provoque l'émotion chez le lecteur.

JEAN FORTON



LES REVUES, LES JOURNAUX

CURIOSITÉS : UN POÈME DE RENÉ CHAR...

Voici le plus bref poème de René Char qu'on ait vu jusqu'à ce jour. Il a paru dans LA CAROTIDE *(VI).*

N'accompagne jamais ta fille
Dans la prairie.

... ET DEUX POÈMES DE PAUL VALÉRY

La Petite Revue maritime, politique, littéraire, scientifique, artistique et financière *a publié dans ses numéros 322 (15 août 1889) et 348 (13 février 1890), sous le titre « Mon album », deux poèmes de Paul Valéry :*

RÊVE

Je rêve un port splendide et calme, où la nature
S'endort entre le rêve et le flot infini,
Près de palais portant des dômes d'or bruni,
Près des vaisseaux couvrant de drapeaux leur mâture.

Vers le large horizon où vont les matelots
Les cloches d'argent fin jettent leurs sons étranges,
L'enivrante senteur des vins et des oranges
Se mêle à la senteur enivrante des flots...

Une lente chanson monte vers les étoiles,
Douce comme un soupir, triste comme un adieu,
Sur l'horizon la lune ouvre son ciel de feu
Et jette ses rayons parmi les lourdes voiles.

Brune à la lèvre rose et couverte de fards,
La fille, l'œil luisant comme une girandole,
Sur la hanche roulant ainsi qu'une gondole,
Hideusement s'en va sous les reflets blafards.

Et moi, mélancolique amant de l'onde sombre,
Loin des grands vaisseaux noirs et silencieux
J'erre dans la fraîcheur du vent délicieux
Qui fait trembler dans l'eau les lumières sans nombre.

REPOS

Le saltimbanque et sa femelle
A l'ombre de l'âne broutant
Vident sous le ciel éclatant
Une déplorable gamelle.

Mais la nature peu cruelle
Pour le fol et joyeux passant
Met un soleil éblouissant
Dans le fer-blanc de l'écuelle,

Fait fondre un rubis dans le vin
Inspirateur du vieux devin,
Faiseur de tours, mangeur de flamme,

Et verse, pleine de bonté,
Une rasade de gaîté
Dans la tristesse de son âme

***

EN HOMMAGE A GUSTAVE ROUD

*De l'hommage à Gustave Roud, qui vient de paraître à Lausanne (*ARTS ET LETTRES*), détachons cette page de Georges Anex :*

Je voue à l'œuvre de Gustave Roud une prédilection secrète qui s'exprime aussi malaisément dans l'éloge ou la reconnaissance que dans l'analyse — qui pourrait être si féconde — de ses thèmes, de ses images, de son style. Peut-être est-ce la qualité d'une émotion que je puis essayer de rendre. Je n'évoque jamais sans un frémissement, sans l'exaltation aussitôt retrouvée et ressentie de la première lecture — suivant une sorte de cheminement sacré — la première phrase d'*Adieu : Route aiguë au cœur du village rose là-bas comme une flèche...* Je n'ai pas fini, aujourd'hui même, d'éprouver à chaque fois, sur ce seuil, la soudaineté et le saisissement d'un appel vraiment magique ! Dans la surprise, dans la vérité d'une image et au delà d'elles dans ce pouvoir qu'exercent quelques mots par leur apparition, leur soulèvement, par la blessure qu'ils infligent, et dans une musique dont il est vain de vouloir définir tous les moyens et toutes les ressources puisqu'elle ne naît complètement que dans notre cœur !... *Sous l'arbre obscur où brille un chant d'oiseau limpide comme une étoile !* L'appel se poursuit sans que nous ayons à faire un instant l'effort de le mieux entendre ; nous sommes pris en lui, dans cette voix qui s'élève, qui jaillit dans notre cœur où elle crée un silence et un bouleversement extraordinaires. L'accent de ce poème désespéré, de cet adieu si pathétique, se change, puisque le poète choisit encore de le dire, en celui d'une délivrance, d'une grâce. L'adieu devient une annonciation. *Adieu, ô ville touchée par le soleil du soir... ville pour toujours disputée à la nuit !*

***

Georges Nicole cite plus loin ce fragment d'une lettre de Roud :

Quelle joie de recevoir ta grande lettre dans ce pays de mai qui joue à juin et où je pense si souvent à toi — chaque fois qu'une alouette jaillit de l'herbe avec ce cri qui est déjà chant, mais encore peur d' « entrer » dans le chant vertigineux, chaque fois qu'une marguerite ou qu'une scabieuse (car toutes déjà s'épanouissent) me regardent de leur petit visage comme serré sur son secret et prêt dans le même temps à en faire confidence. Ces rencontres sont constantes — et demeurent cependant si mystérieuses ! La plus saisissante pour moi, de ces derniers temps, fut

(comme je rentrais à pied d'Oron — des courses de chevaux — dans la nuit commencée) celle d'un grand cerisier en fleurs dans le clair de lune, sur la pente d'Auboranges. Il m'adressa un appel si distinct, tellement persuasif et suppliant tout ensemble, que je quittai le sentier, entrai dans le cercle magique de son parfum et de son éclat sous la lune et m'appuyai à son tronc comme sur l'épaule d'un ami. Pourquoi *cet* arbre en fleurs plutôt que tant d'autres, fleuris aussi et plus beaux peut-être ? Lui que j'avais frôlé je ne sais combien de fois en allant et en revenant de Palézieux ? Et qui s'était toujours tu ?

Tout cela, je ne puis que l'entrevoir, car ces « rencontres » apportent et remportent avec elles, on dirait, la certitude de leur réalité : notre mémoire n'en retient que l'ombre, comme un pré qui se souviendrait d'avoir été caressé par celle d'un nuage, mais ne saurait plus rien, ou presque, de ce nuage lui-même, une fois le ciel rendu à sa nudité « raisonnable ».

* * *

MATÉRIEL TRUQUÉ

*L'*INTERFORAIN *a publié, dans son numéro du 19 août, la petite annonce qui suit :*

★ OCCASION EXCEPTIONNELLE. A VENDRE : matériel truqué pour artistes de cirque, music-hall ou forains. Numéro de tir complet, 50.000 fr. français ; numéro de fakir complet, 15.000 fr. français ; planche aux couteaux, 18.000 fr. français. SADOINER, 5, rue de Lausanne, Bruxelles, BELGIQUE.

Voilà qui est vexant pour les bons tireurs de foire, dont je suis.

JEAN GUÉRIN



DIVERS

Dans BIZARRE (juillet), de très curieuses photographies des tableaux mouvants (*oniroscopes*) de Yolande Fièvre ; *Peut-on apprivoiser le palindrome ?* par Luc Étienne.

D'après les CAHIERS DU COLLÈGE DE PATAPHYSIQUE (26-27), le Dr Sandomir, vice-curateur de ce collège, serait mort. Il est heureusement vraisemblable que ce docteur n'a jamais existé ; *Textes divers* d'Alfred Jarry.

Le *Récit* (ESPRIT, septembre) révèle un Pasternak curieusement influencé par Dostoïevski : le héros, Serge, se vend pour sauver « l'être le plus offensé et humilié du monde : une femme ». Ce récit, publié en 1934, est devenu aussitôt introuvable.

FRANCE-ASIE (juin) : où le swami Nityabodhânanda voit dans le *mantra* (dont l'AUM hindou est l'exemple le plus connu) non pas seulement la présence de Dieu, mais « le moyen de faire coïncider chaque mot avec sa signification ».

Dans FRANCE-SOIR, la « Commère » demande à ses lecteurs de l'aider à constituer un « dictionnaire des idées reçues » de notre temps. Les résultats, jusqu'ici, sont inégaux.

Jean Kanapa, dans la NOUVELLE CRITIQUE (août), tient que les récents jugements portés par Henri Lefebvre sur des philosophes tels que Roger Garaudy ou Jean Desanti et en général sur le marxisme en France « ne peuvent passer pour les jugements d'un marxiste-léniniste doté d'un minimum d'esprit de responsabilité (*sic*) » ; *Picasso les yeux ouverts*, par Pierre Joly.

L'ŒIL (septembre) : Georges Limbour écrit, en conclusion de sa belle étude sur *Braque : découvertes et tradition* : « Si l'œuvre d'imagination est inépuisable, Braque a montré que les objets sont eux aussi inépuisables, inusables, indéfiniment malléables, et que leur monde est toujours à réinventer. »

Dans LE SURRÉALISME MÊME (2), Jean Schuster observe, à propos de Marcel Duchamp, qu' « il faudrait, pour appréhender immédiatement son œuvre, une faculté non encore révélée, une sorte d'intelligence seconde qui serait à l'intelligence ce que les états seconds sont aux états dits normaux, et comme une faculté d'inadaptation ». Plus loin, exécutions de Léo Ferré et de Jean Anouilh.

L'Aleph, qu'ont publié LES TEMPS MODERNES (juillet), est un des plus admirables récits de Borges ; *Le Zahir*, qu'ont publié les LETTRES NOUVELLES, un des plus faibles.

Marcel Havrenne est mort à Bruxelles, le 1er juin. Il avait publié trois petits livres : *La Main heureuse*, *Ripopée* et *Du Pain noir et des Roses*, dont la N.R.F. a donné un fragment. Norge écrit à propos de son œuvre : « Du cristal de roche. Et, dans la matière dure, le fluide se meut à l'aise : c'est la sphère translucide des voyantes. » (TEMPS MÊLÉS, 28.)

LE TEMPS, COMME IL PASSE

UNE TOMBE

Depuis trente ans, j'habite près de Paris devant un grand espace de ciel, de champs et de forêts, fait pour les yeux ; je ne sors guère de mon jardin et personne ne vient me voir. C'est là que j'ai perdu presque toute curiosité, en faveur d'un mince bénéfice, assez indéterminé ; et même voilà des années que je n'avais fait une promenade, me bornant pour l'hygiène à quelques pas sur la route jusqu'au cimetière.

Un dimanche, je suis allé voir les environs ; depuis trente ans, on a beaucoup construit, et, très vite, de petites maisons au bord des chemins à peine dessinés. Quoique je ne sorte guère, je connais les gens d'ici, et chaque maison, presque, me raconte une histoire.

Si l'on veut se consacrer à la politique, améliorer la société, simplement agir pour le bien des hommes et garder son allant, il faut vivre dans les bibliothèques et s'en tenir à l'abstrait, loin du réel ; au contact de l'objet tout se dissout. Même l'écrivain qui prend son bien partout ne fréquente pas trop les hommes, substance déroutante et volatile ; il réserve une marge pour l'imagination et la bonne volonté du cœur.

Comme je revenais de ma promenade, je suis entré pour la première fois dans le cimetière ; il est à flanc de coteau, un reflet de la Seine par-dessus le mur. J'ai été surpris par son aspect d'uniformité. Il ne ressemble pas aux cimetières charentais de mon enfance, avec leurs vieux cyprès bien nourris ; les tombes des riches étaient de sévères demeures entourées de grilles ; les tombes modestes, les plus visitées,

les plus fleuries, chargées de couronnes en perles ; à l'entrée, il y avait un gros bloc de pierre de taille dont on sciait une tranche pour les nouveaux venus, et qui répandait à cette place une poudre de neige où les enfants s'amusaient à laisser l'empreinte de leurs pas.

Ici, les tombes sont toutes semblables et bien alignées ; elles viennent du même fournisseur qui fait une imitation de pierre bleuâtre pointillée de blanc, rectangle coupé d'une arête en son milieu. L'ensemble, assez dénudé, convenablement égalitaire, n'a rien qui vous retienne.

J'allais sortir du cimetière, quand j'aperçus près d'un mur, à l'écart, dans la partie haute de ce terrain, une tombe admirable. Elle n'était pas très différente des autres ; seulement elle était en pierre, une dalle avec un nom. Était-ce la pierre, sa densité et sa nudité singulières, ses proportions, j'ai longtemps regardé cette dernière trace d'un homme de goût, unique parmi la foule des disparus ; un homme que je n'avais pas connu, quoiqu'il fût naguère mon voisin. Il se distinguait encore de tous les autres dans la mort, par la disposition de quelques lignes, une voix presque secrète dans la pierre, que l'on peut appeler le style, et qui avait tant d'accent dans sa discrétion. C'était le peintre Marquet.

Aussitôt, j'ai pensé : là sera ma tombe, pareille à la sienne, dans la même rangée, près de lui. Je n'avais pas encore songé à ces détails.

J'ai acheté le terrain, et, en même temps, j'ai fait connaître mes volontés pour ce jour. C'est là que l'on me déposera, à l'aube, avant que cette nouvelle ne soit connue ; personne ne m'accompagnera, sauf ma femme et mes enfants.

Ces choses en ordre, et toutes celles qui s'y rapportent, je fus comme rassuré. J'avais laissé un peu de vague autour de ces moments, par négligence.

A présent, je suis en règle avec la mort ; il n'y a plus de question de ce côté, même sur la fin du monde ; du moins de celles qui me concernent.

JACQUES CHARDONNE

LE SECRET DE L'ART MAYA[1]

La symétrie endort la signification et lui donne quelque chose de graphique. A première vue, il n'y a rien qu'un motif décoratif : il faut lire. Mais, tout à coup, la signification se révèle, la tête est là, d'autant plus obsédante qu'on se préparait moins à la voir. Elle bouscule l'ordre graphique où elle s'insérait, elle apparaît.

Les Mayas sont sans doute les premiers bâtisseurs qui aient incorporé le motif à l'architecture, de telle façon qu'ils ne fassent qu'un. Vous pouvez enlever les statues de nos cathédrales, vous avez encore les grandes lignes de leur architecture, mais enlevez une seule pierre de la tête du Dieu de la Pluie d'un temple maya, vous faites un trou dans la façade.

Cette tête a été décomposée en éléments cubistes, de telle façon que chaque pierre corresponde à un élément du visage : une pierre pour le nez, deux pierres pour un œil, quatre pierres pour la bouche, etc. Une très grande rigueur a présidé à ce découpage, en sorte qu'aucun élément du visage ne mord sur le voisin, ainsi qu'il arrive dans la sculpture khmer où une même pierre donnera l'aile gauche du nez, le quart de la lèvre supérieure et la joue connexe. Ce découpage rigoureux fait du motif maya une véritable pièce montée dont on pourra tirer les éléments à des centaines d'exemplaires, qu'il suffira à un maçon quelconque d'assembler pour obtenir chaque fois le même masque fascinant.

Le procédé, comme on le voit, est voisin de celui de l'imprimerie : il s'agit de pièces préfabriquées qu'on réunit comme un bloc, avec la ligne de la corniche. Et le mot qui est à lire, indéfiniment répété, est la tête même du dieu.

De là, à quelques réflexions.

1. Ces réflexions ont été écrites à la suite d'un voyage qui devait conduire leur auteur du Rockefeller Center à la cathédrale de Rouen, en passant par Palenque et la presqu'île du Yucatan. Elles ont plus précisément trait à l'extraordinaire ensemble d'Uxmal et à la partie maya de Chichén Itzà.

Il suffisait, semble-t-il, d'un grand artiste, capable de voir un visage et de le décomposer en éléments significatifs qu'une armée de manœuvres n'avait plus qu'à tirer à de multiples exemplaires.

Système basé sur le pouvoir envoûtant de la répétition, il stimule peu l'imagination. Alors qu'un sculpteur de cathédrale, taillant chaque fois une pièce unique dans la pierre, aimera varier ses effets, faire une vierge après un saint Michel, ici, sans effort, comme on appuie sur un bouton, on rassemble une fois, dix fois, cent fois les mêmes éléments, et chaque fois le miracle se produit : la tête du dieu surgit.

C'est que l'imagination est distrayante, qu'elle a trop de formes à son service ; nos cathédrales sont des forêts de piliers où grouille le peuple des statues. Ici la tête unique impose un ordre rigoureux, une justification précise. Et, dès qu'on s'en écarte, comme dans cette façade de la nonnerie d'Uxmal où deux serpents entrecroisés se poursuivent derrière des embryons de statues, une impression de confusion et de gêne se produit.

La preuve par l'absurde est plus concluante encore : imaginons un même séisme détruisant une cathédrale gothique et un temple maya, le résultat est tout à fait différent : ici vous avez des statues en miettes, dont chaque élément garde encore un reflet de signification; voici le drapé d'un vêtement, un pied, le haut d'un visage.

Mais, là, vous n'avez plus qu'un éboulis de pierres taillées qui doivent à leurs dimensions réduites d'avoir peu souffert, mais dont chacune prise à part a retrouvé son incognito et ne veut plus rien vous dire. Les lettres sont mêlées, le mot a disparu. Si vous n'avez pas la clef, jamais vous ne serez capable, avec cette vision grecque du corps humain que votre éducation vous a mise dans la tête, de recomposer de vous-même la tête du dieu maya. Le nez ne vous apparaîtra pas comme un nez et, si j'ose dire, un nez fort enrhumé qui sent la pluie d'une lieue. Les yeux, privés du retrait de la pierre voisine, n'ont plus l'ombre qui les rendait voyants; tout est absurde, tout a perdu son sens. Mais qu'il vous reste un modèle et c'est un jeu d'enfant que de reconstruire le temple. Le séisme n'a détruit que le joint.

Grande parenté de cet art avec l'écriture, on l'a dit, il faut le souligner. Une lettre seule reste toujours une boucle plus ou moins arbitraire, privée de toute signification. Mais que sa répétition dans un mot lui confère une valeur, et la voilà nécessaire, indispensable à cet endroit, tirant du contact de ses voisines sa consonance et sa vie.

Les Mayas ont adoré le Soleil, et le Soleil c'est la répétition, c'est le jour qui succède à la nuit pendant des millénaires, tant que le système fonctionne, tant que la terre dure.

La répétition qui, dans les histoires, enchante l'enfant, dans l'architecture ne cesse d'enchanter l'homme, de le fasciner, de l'envoûter, de l'amener pieds et poings liés au pied de la divinité. Et c'est bien la répétition qui est la mère de l'humanité, la mère de la vie : un élément, toujours le même, qui, diversement métamorphosé, a donné les grandes espèces, les grandes civilisations, ces fleurs qui ne pouvaient pas ne pas mourir, comme tous les individus qui ont cultivé en eux, avec l'exaltation de leur vie et la conscience de leur particularité, le germe même de leur épuisement.

Pour la construction maya, le germe de mort a été la voûte. Si l'on compare l'état de conservation de monuments à peu près contemporains : le Bayon d'Angkor, la cathédrale de Saint-Nectaire et la nonnerie d'Uxmal [1], monuments qui, selon leur latitude, ont plus ou moins cherché un compromis entre l'intérieur et l'extérieur et dont les architectes se sont posé à des degrés divers le problème de la voûte, on doit reconnaître que la solution trouvée par les Mayas a donné des résultats désastreux.

L'ignorance de la clef de voûte les a amenés à bâtir d'énormes Y (et à les poser les uns à côté des autres, composant ainsi d'assez belles chambres), réunis à leur sommet par l'imposition d'une simple dalle qui servait de faîte à la voûte : YYYYYY. Les pierres biseautées formant les deux versants de cette voûte s'implantent d'autant plus profondément qu'elles se trouvent plus près du sommet et plus en porte à faux sur le vide, dans le magma de pierres et de

1. Vestiges de ce grand art roman qui, à peu près à la même époque, a parcouru le monde, et, par *roman*, j'entends un art charnu, vigoureux, plein, totalement étranger à la crise de nerfs et de nervures de l'art gothique.

ciment qui comble le V de l'Y, ce V lui-même supporté par un mur très épais. On a là, si l'on veut, un équivalent du pilier avec son chapiteau, mais un pilier fonctionnel, à la fois voûte, mur et support, et recevant sa cohésion de la pression qu'exerce sur lui la terrasse qui couvre l'édifice.

Mais dans tout cet ensemble de pierres les Mayas se sont empêtrés. Ils auraient pu, semble-t-il, avec un effort bien moindre, obtenir un résultat plus durable. Tandis que la construction prenait tout le temps de leurs ouvriers, l'agriculture était délaissée, on brûlait la terre qui devenait stérile, on oubliait d'inventer la charrue et la roue. Ce qu'on gagnait en vitesse avec l'art préfabriqué des façades, on le perdait dans l'effort énorme des fondations et des murs de soutènement. Sans doute avait-on tout son temps, c'est-à-dire le temps de vie d'une civilisation, finalement un temps limité. Limité par cette Espagne, qui construisait plus légèrement ses caravelles, ses grands châteaux sur la mer.

Parenté de cet art avec celui de la nature. Implantation de la pierre voisine de celle du grain, et ces enfilades de têtes comme de grands épis. Parenté aussi de ce peuple avec celui des abeilles construisant régulièrement le même hexagone, régularité qui semble le moteur de toute pensée religieuse : on ne peut réunir et relier que des éléments semblables : l'hostie tirée à des milliers d'exemplaires sera le premier procédé d'impression de la divinité dans l'homme[1]. Répétition qui amènera ce peuple à construire d'immenses escaliers, faisant de la répétition non plus un élément statique et fascinant, mais un élément dynamique qui se fait suivre, qui se fait monter, pour arriver où, au sommet, là où le paysage sublime l'homme et le transforme d'être fatigué, en particule qui émerge, qui a vue sur le monde.

Que le voyageur qui se rend au Mexique passe par New-York, et il n'aura pas lieu de s'en repentir. Pour qui a vu se dresser, dans un petit matin pluvieux, la grande masse sombre des gratte-ciel troués çà et là de quelques fenêtres éclairées, image plus imaginée que vécue de quelque dessi-

1. D'un homme que « l'état de grâce » a blanchi comme du papier blanc.

nateur en folie, ville vraiment fantastique, cité de la Bible, cité infernale, cité faite pour attirer sur elle le feu du ciel et les grands orages de la fin du monde, le premier étonnement fait vite place à la méditation. La vie sur terre change assez peu. Ce sont là les nouvelles pyramides, et c'est toujours l'histoire de la lumière dans l'étouffement de la forêt tropicale, tirant à soi, plus haut, toujours plus haut, la sève ambitieuse des grands arbres.

Voici les nouveaux temples, dans l'arcane desquels s'élabore la nouvelle religion, fêtes secrètes de la lumière, où le cinéma, les girls [1], les chants de Noël, accompagnés de la majestueuse musique des orgues, arrivent à vous posséder tout entier, ou, du moins, encore un peu naïvement s'y emploient. Qu'attendons-nous pour installer des cinémas et des rockets dans les chœurs de toutes nos églises ; et pour revivifier une religion vieille de deux mille ans dans le courant d'air des souffles nouveaux ? Les Américains ont déjà franchi ce pas décisif, avec, il faut l'avouer, une assez belle innocence.

Que le voyageur qui revient du Mexique s'arrête maintenant devant la cathédrale de Rouen, ce monument gothique de la décadence, et il sera fort surpris : la pierre n'est pas faite pour faire de la dentelle, le non-sens est évident. On ne mêle pas l'art des grand-mères avec cet art essentiellement viril et mâle qui est celui de la construction. La pierre est si peu faite pour cette façon de la traiter qu'on pourra fort bien plus tard lui substituer la fonte, et l'on obtiendra une flèche tout aussi dentelée et tout aussi réussie que la façade, réussie dans le non-sens et dans l'absurdité.

S'il faut maintenant conclure, on peut dire que l'art maya est celui qui a amené la pierre à sa plus éminente dignité, la forçant par une justification précise à avoir une place et une seule, à dire un son et un seul, un cri qui vous monte encore à la gorge en contemplant ses restes, mais un cri empêtré et comme pétrifié.

PIERRE BETTENCOURT

1. Pièces préfabriquées, sorties d'une même matrice et tirées elles aussi à de multiples exemplaires, mais rentrant dans l'unité d'un seul mouvement, formant ce « corps », quasi divin, en qui toute une foule extasiée peut communier. (En l'espèce, elles étaient à demi déguisées en zèbres, dressant sur une croupe avantageuse une magnifique queue ad hoc.)

POÈME

Peint par CHAN T'AI, âgée de dix ans, en moins d'une demi-heure, et lu à l'Empereur par le ministre de l'Intérieur.

Source : *Les Hirondelles blanches* (Bibliothèque de l'École des Langues orientales, mél. 8-348, p. 44).

La scène est à Yên-Yén, vers 1550. Le plaisir de l'Empereur « bon chemineux » (il s'agit de Kia-Tsing) était de se nommer un homme ordinaire.

A la suite de cet exercice de pinceau, Chan T'ai reçut le titre de « Hong Wên ts'âi niù » (« jeune fille de talent, vermeille en littérature ») ; l'Empereur bon chemineux lui donna, de surcroît, un sceptre d'or et lui dit : « Plus tard, quand tu seras grande et que tu auras l'âge de choisir ton mari, si quelque scélérat veut te faire violence, tu lui casseras la tête avec ce sceptre et d'avance je t'accorde mon pardon. »

I

Quand le Fils du Ciel suit la correcte route en bon chemineux
Et que par suite les saisons se suivent tour à tour en tour mer-[veilleux,
Tous les hommes pensent avec plaisir à Celui
Qui les protège, appuie et nourrit,
Et quand tous les hommes pensent à Celui
Qui les protège, appuie et nourrit,
Ils font passer de génération en génération la vénération
Pour ses talents de militaire et de civil, sa sainteté, ses vertus [divines.

II

Quand les temps de l'année se suivent tour à tour en tour mer-
[veilleux,
Mais que sans eux le Fils du Ciel suit la correcte voie en bon
[chemineux,
Tous les hommes oublient
Qu'aux talents de l'Empereur ils doivent leur vie,
Et quand les hommes oublient
Qu'à l'Empereur talentueux ils doivent leur vie ;
Ils lui donnent le titre,
Somptueux, de « prince anonyme ».

III

La longévité du saint est de mille années,
Puis le nom du saint dure dix mille automnes ;
Les grands ministres boivent à satiété la coupe de vin
En louant les merveilles du saint ;
Tandis que les grands ministres boivent à l'envi la coupe de vin,
Moi, qui ne suis qu'une petite fille, j'ai pris
Mon pinceau et j'ai peint ce poème pour honorer
Celui qui se nomme lui-même un homme ordinaire.

(Texte français d'ARMAND ROBIN)

UNE SINGULIÈRE DESTINÉE

Monsieur le Directeur,

Je soumets à votre appréciation une petite œuvre que je viens d'achever et qui peut trouver place dans votre revue. Je sais que celle-ci ne rassemble que des ouvrages de tout premier choix; aussi grands seraient ma fierté et mon bonheur, d'y être admise. D'avance, je vous remercie pour l'intérêt que vous voudrez bien consentir à la lecture de ces pages.

Je suis sociétaire d'Art et Poésie sur la Côte d'Azur et produis, indépendamment d'œuvres privées, des articles dans la presse locale, ainsi que dans la revue *Arts et Sanas de Paris*.

Dans l'espoir d'une réponse favorable, je vous prie d'agréer, monsieur le Directeur, l'expression de mes sentiments distingués.

MADELEINE CANESTRIER

Les belles dames qui résidèrent aux alentours de 1900 dans la charmante contrée de X. n'ont pu oublier le prestigieux personnage qu'était Alex Copitet. L'histoire dont il fut le héros se situe dans la coquette banlieue parisienne que contournent les rives de la Marne. De luxueuses demeures bien campées en amont témoignent d'un passé riche et fier. Ce site romantique et pittoresque a été et est encore le berceau de bien des générations dont celles de l'élite du Tout-Paris intellectuel et artistique. Un petit train communément usité assure la liaison avec la capitale, comblant un parcours d'une quinzaine de kilomètres. Les pères, les fils l'empruntaient pour se rendre à leurs affaires. Étaient aussi du convoi les jeunes filles étudiantes et midinettes, tandis que les épouses et les mères demeuraient au logis.

Que d'idylles, mais aussi que d'intrigues se nouèrent à la faveur de ces quotidiens acheminements offrant aux couples une promiscuité capiteuse et discrète. En matière d'union, on n'avait jamais vu, au sein d'une même ville, une telle

analogie de cas. L'homme était celui engagé dans le brillant avenir d'une carrière libérale et c'était généralement dans la catégorie de la femme enfant qu'il faisait choix de l'élue. Celle-ci quittait le pensionnat ou couvent pour entrer dans le monde bourrée de rêves autant que de principes.

Il était au programme que sa beauté à sa jeunesse s'alliât. En échange d'une passive soumission alimentée par une foi naïve, le seigneur et maître accordait une protection qui se voulait d'être généralement plus paternelle que maritale et revêtait un caractère souvent un peu trop arbitraire. Les parents, eux, se flattaient d'avoir habilement œuvré pour l'établissement de leur progéniture et se félicitaient de la transmission heureuse de leurs droits de tutelle. Si le pouvoir marital dans sa forme dominatrice suscitait, chez certaines épouses, l'admiratif attachement, il n'inspirait chez la plupart des autres que crainte, d'où réticences. De l'amour, bien peu en connurent les prémices. Désirait-il la préserver de toute convoitise, l'époux tenait sa jeune femme dans l'ignorance des jeux amoureux, tandis qu'il s'accordait au dehors la faveur de privautés galantes. On le voyait s'abandonner sans vergogne au libertinage. Il n'était pas rare qu'il en vienne à dilapider la dot de son épouse au profit de ses turpitudes. Un sort non plus heureux était réservé à celles dont la maladresse et la brusquerie du conjoint conduisait vers un profond et insurmontable désenchantement. Pour chacune d'elles, les jours s'écoulaient dans une mortelle langueur apparemment inexplicable, puisque parées des richesses les plus enviables de la nature. Beauté, jeunesse, santé, culture et fortune. Tant de grâce se consumait en d'obscures tâches et de sombres rêveries. On les voyait s'abîmer en d'interminables travaux de tapisserie et de broderie. La maternité venait généralement procéder à l'arrachement de cette apathie confinée, mais combien durent s'avouer avoir été mères, et de nombreuses fois même, sans avoir été véritablement femmes. Aussi dans quel isolement était tenue la compagne de l'artiste, absorbé, lui, si totalement en son univers créateur !

La petite ville en question était peuplée de ces drames intimes ; lorsqu'en ses murs où rien, semblait-il, ne se passait

jamais, Alex Copitet, chirurgien dentiste, vint s'installer, ce fut comme une explosion dans l'air !

Cet homme de trente ans âgé offrait par sa haute taille et sa noble prestance un aspect saisissant. Natif de Bordeaux, il devait tenir dans l'éclat de ses grands yeux bruns veloutés tout le soleil de son pays. Sa voix avait une chaude sonorité et son sourire d'une douceur tranquille achevait de mettre, sur son visage aux lignes harmonieuses, sa note étincelante. Nanti de sa vieille nourrice, il arriva un beau matin. Orphelin dès l'âge de cinq ans, il avait reporté sur cette brave Nanette qui l'avait élevé sa filiale affection, et pour elle il était resté « le petit » qu'elle couvait de son regard attendri. Attentive à toute défaillance, pas à pas, elle le suivait dans l'ombre. Il y avait dans son simple cœur tant de fierté et tant d'amour pour ce garçon superbe qui conduisait sa vie avec une maîtrise et une sobriété remarquables. Ce cabinet dentaire lui venait en legs d'un vieil oncle dont il s'honorait de prendre la succession. La grisaille du climat contrastait avec celui du sien natal. Êtres et choses lui apparaissaient imprégnés d'une nostalgique pesanteur à laquelle il se promettait bien d'échapper. Outre sa profession qu'il exerçait avec une conscience rare, il aspirait, par goût de l'humain, à prendre intensément contact avec les gens de l'endroit. Sa curiosité à leur égard revêtait un caractère fraternellement attentif, mais à son insu, très vite, s'exerça l'étrange pouvoir de séduction dont le sort l'avait incomparablement gratifié. Son être physique et moral se trouvait du même coup engagé dans une action qu'il n'était pratiquement plus en mesure de réprimer.

Son salon d'attente fut littéralement assiégé par la gent féminine que constituait cette phalange de cœurs inassouvis. Il eut lui-même la révélation de ces cas d'enterrées vivantes pour lesquelles il se prit d'une immense pitié tendre. Il pensait prodiguer seulement sa chaude cordialité, mais bientôt il dut s'avouer pris dans le jeu d'une ambition conquérante.

En compliments, en prévenances d'abord, il se multiplia, puis, se saisissant de ces frémissements d'âmes, il soutenait inconsciemment ces appels secrets d'un seul chaud

rayon de son regard. Les moins osées s'en tenaient à des mines empourprées, des soupirs étouffés. Alanguies, presque pâmées, certaines de ces femmes dites de réputation irréprochable s'offraient à sa convoitise. Il y avait les femmes déférentes ; à travers leur masque d'austérité, il percevait tout un monde de sensibilité refoulée. Un fleuve mouvant de sensations l'envahissait. Il pouvait ajuster son triomphe à toutes les gammes possessives, mais ce triomphe, il lui fallait sans cesse l'éprouver.

De ces promenades dans les jardins fleuris de l'amour, il gardait une indéfinissable saveur. En chacune de ses conquêtes, il inoculait un savant dosage de fluide émotif, alliant l'audace à la prudence et l'éloquence à la sincérité. Le mal de dents était devenu, en fait, un mal d'amour. En se commettant dans un lieu d'accès aussi plausible, l'honorabilité de ces dames était sauve. Nous savons qu'en ces temps-là la prothèse dentaire n'était pas aussi usitée que de nos jours, d'où les interminables séances de soins ! La clientèle, toujours composée en majeure partie d'élément féminin, proliféra d'inquiétante façon. On eût pu croire à une épidémie de caries dentaires. Les occasions pour ces dames n'étaient pas si nombreuses d'expérimenter leurs charmes et d'appareiller leur coquetterie. Sous des airs mi-ingénus, mi-affranchis, elles arboraient mille colifichets. Chacune revendiquait en ce cœur innombrable sa part de séduction, tandis que, dans l'assistance en attente, s'établissait une tacite complicité. Qui eût pu, dans ces conditions, attaquer la notoire respectabilité de notre praticien ou l'accuser de mauvais desseins. Les jolies mamans amenaient leurs frais bambins non moins joliment parés. Un simple coup d'œil sur l'attirail de torture provoquait chez ce petit monde un état de panique. Les séances d'extraction engendraient de véritables scènes de terreur et l'enfant se jurait chaque fois, en son petit cœur oppressé, qu'on ne l'y reprendrait plus, inventant mille ruses à cet effet. Face à une aussi farouche obstination, Alex n'avait pas la partie belle ! Sa vieille Nana, comme il l'appelait à sa manière de petit garçon, réalisait, bien qu'obscurément, les compromissions d'ordre moral dans lesquelles « son petit » était engagé. Une chose la stupéfiait...,

c'était que tant de femmes, dont celles qui, selon elle, en paraissaient le moins capables, pussent aussi aisément trahir la confiance de leur époux. Complice de ces égarements, Alex n'allait pas manquer de se rendre avant peu, au vu et au su de toute la région, méprisable et ridicule. Mais, dans tous les cas, le cher homme s'appliquait à sauvegarder son prestige et sa dignité, sans cesser d'entourer sa vieille servante de soins et d'attentions.

Elle se signa intérieurement, comme pour prendre Dieu à témoin. Rapide, elle fonça droit au but. « Ta mère, bien que morte, ainsi s'exprimait-elle, n'a cessé de veiller sur toi et ce qu'elle souhaite maintenant le plus au monde, c'est de te voir te créer une famille, à l'image de ce que fut la sienne, celle à laquelle Dieu t'a fait l'honneur d'appartenir. Une famille, poursuivait-elle, qui assurerait la survivance de tes ancêtres fiers et valeureux. »

Jamais la simple femme ne s'était senti tant d'éloquence, sûrement ces mots lui venaient d'en haut et, parce qu'elle en avait conscience, elle en était toute remuée. Les morts, comme elle le sentait ! n'étaient pas tout à fait morts, puisqu'à travers nous ils s'exprimaient avec tant de force ! Soudain elle sursauta, Alex laissait tomber ces graves paroles : « Me marier ? cela ne se peut ! »

Mais le grain était jeté, la bonne terre allait le fertiliser. Il n'était maintenant pour lui que de jeter un regard sur les réalisations humaines formant un tout animé et sensible pour réaliser pleinement que les mouvements de la vie ne sont pas à sens unique. Un cœur bien né ne se devait-il pas de s'intégrer dans le cycle des vraies valeurs ? Un souffle inconnu l'entraînait peu à peu vers une conception plus haute du devoir. Nana avait raison lorsqu'elle pensait que son comportement avait un fond de lâcheté. Sans plus attendre, il s'avisa d'opérer une courageuse volte-face. Découvrir pour chacune de ces âmes en vase clos des sources d'intérêt où elles allaient pouvoir à satiété s'abreuver, tel fut le plan par lui conçu et élaboré. Il fit montre d'une éloquence si persuasive que son succès dépassa de beaucoup et dès l'instant celui de la libre galanterie. Il eut en cela la révélation de la suprématie des forces

morales. Mais si la grâce, mystérieusement agissante, n'avait en lui tout à fait supprimé l'impur, elle s'employait jour après jour à l'achever. En effet, il eût considéré comme un geste de démence le moindre qu'il se fut encore permis envers ces femmes. Toutes, à des degrés différents, s'étaient engagées à sa suite, dans la voie montante, et, pour elles autant que pour lui, il ne s'agissait plus tant de charmer que de valoir ! C'était à celle qui se surpasserait en renoncement et don de soi !

Un soir d'automne, Nanette, l'âme secrètement satisfaite, s'en retourna chez le bon Dieu. Alex longuement pleura celle qui, dans son simple cœur, lui avait fait place si grande! Il voulut qu'elle reposât dans la sépulture de sa propre famille. C'était là l'hommage de sa reconnaissance. Brave Nanette, l'éducation d'Alex avait été vraiment l'œuvre de sa vie. Alex laissa s'écouler quelques mois, puis, s'étant assuré qu'autour de lui tout était rentré dans l'ordre, selon ses vues si chèrement défendues, il prit une grave et irrémédiable détermination : celle de se consacrer au service du suprême amour ! Rapporter à Dieu toutes les causes qu'il avait su prendre en partage. Il entra chez les frères Cisterciens, et nul n'entendit plus jamais parler de lui. Cependant la jolie contrée de X. à longueur d'années retentira de son nom prestigieux.

Un monde de joie se perpétue à travers les âmes dont il a su faire la valeureuse conquête et, depuis plus d'un demi-siècle, de pieuses mains viennent fleurir le tombeau de Nanette, vivant symbole d'une gloire sainte.

MADELEINE CANESTRIER

TEXTES

D'UN « JOURNAL SUR L'ALLEMAGNE »

MADAME DE STAËL A FRANCFORT

L'édition critique du livre *De l'Allemagne*, qui doit prochainement paraître, contiendra un document inédit qui, jusqu'à présent, est resté enfermé dans la tour des archives du château de Coppet. Il s'agit d'un petit manuscrit simplement intitulé *Journal sur l'Allemagne*. Ce sont des notes prises par Mme de Staël au cours de son premier voyage en Allemagne. Elle écrit, en effet, à son père, le 14 décembre 1803 : « Pour tous les détails littéraires, tu les auras dans un journal que je fais et que je t'apporterai. Il est possible que je l'imprime. Il pourrait être piquant. »

On sait que ce premier voyage devait être tristement interrompu par la mort inattendue de Necker, et le projet d'écrire un livre fut provisoirement abandonné.

Mme de Staël raconte dans une page pittoresque de *Dix Années d'exil* les circonstances dramatiques de son exil à la suite de la publication de *Delphine* et des agitations de son salon politique sous le Consulat. Elle s'était installée en l'été de 1803 à Mafflier, près de Paris, dans une petite maison qui existe encore et qui appartenait à son notaire. Protégée par Lucien et Joseph Bonaparte, réconfortée par ses familiers, soutenue par tout un clan de la société parisienne et des amis tels que Talleyrand, Chateaubriand, Suard, Fouché lui-même, bien que chef de la Police, Mme de Staël espérait, de Mafflier, imposer sa présence et passer l'hiver à Paris. Mais un ordre d'exil définitif sera apporté par un gendarme. « Comme dans un conte de Barbe-Bleue, mon gendarme venait chaque matin me presser de partir. »

On peut affirmer que, sans cet ordre d'exil, dont les conséquences ont été si imprévisibles dans l'histoire des idées, Mme de Staël n'aurait jamais eu le courage d'entreprendre seule ce voyage en Allemagne où rien ne l'attire, mais que ses amis l'engagent à faire, les uns pour l'éloigner de Paris, où sa réputation politique est si fâcheusement compromise, les autres avec le réel désir de la voir s'enrichir de tous les trésors cachés de l'esprit allemand.

Mais elle n'a pas encore vraiment l'intention de partir et ne sait où aller. A la dernière minute, elle hésite encore, part enfin le 24 octobre 1803. Chaque tour de roue lui fait mal, et à toutes les étapes elle espère trouver une lettre de rappel. Elle emmène, ne sachant où les laisser, deux de ses enfants, Auguste, âgé de treize ans, et la petite Albertine, qui n'a que six ans et demi.

La voyageuse s'arrête brusquement à Metz, où Charles de Villers lui a donné rendez-vous, puis elle s'en va vers le Rhin par les routes lorraines bordées d'arbres fruitiers. Saint-Avold, Hombourg, Sarrebruck et Kaiserslautern. La traversée du Rhin près de Mayence est un moment solennel, et l'on voit dans son livre, dans ses lettres et dans ses notes, combien, lorsqu'elle « sort de France », son émotion est grande. Son arrêt à Francfort est marqué par une maladie de la petite Albertine, qui la retient en cette ville jusqu'au 1er décembre.

On trouvera dans les pages suivantes [1] les premières impressions de Mme de Staël au cours de son voyage à Francfort. Elles sont pleines de détails pittoresques qui ont disparu dans la rédaction plus classique et plus solennelle du livre *De l'Allemagne.*

COMTESSE JEAN DE PANGE

Francfort, ce 15 novembre [*1803*].

Je réfléchissois en traversant le Rhin que l'on n'a jamais éprouvé une pitié assez profonde pour les Français qui ont été condamnés à quitter leur pays. Je me suis promenée longtemps sur le bord de la rive française du fleuve, hésitant à passer cette frontière qui a quelque chose de solennel. Le temps étoit froid, le ciel obscur ; tous ces présages qui ne font aucune impression dans les moments heureux de la vie oppressent un cœur déjà malade.

— Quand la douleur agite violemment notre âme, nous ne pouvons nous persuader que la nature entière y soit indifférente, et nous la supposons contraire à nos vœux, plutôt que de nous persuader nettement que la

1. Ce document, qui provient des archives de Coppet, nous a été aimablement communiqué par Mme la comtesse Le Marois née d'Haussonville.

nature comme les hommes abandonne chaque être à ses propres forces pour supporter ses propres maux.

J'avois enveloppé ma petite fille [1] d'un bon manteau, et elle se réjouissoit vivement d'un événement nouveau, quel qu'il fût. Les pauvres enfants ont une ignorance de leur sort qui fait mal ! Tout est spectacle pour eux parce qu'il n'y a dans leur tête ni passé, ni avenir. Mon fils [2], plus âgé, commençoit déjà à songer que la vie pouvoit bien être une œuvre sérieuse, mais cette pensée traversoit son esprit sans le pénétrer.

— En montant sur le bateau, je dis un dernier adieu à cette France, ma patrie, à cette France le plus beau pays de la terre, que le ciel a doué dans son amour, et dont les habitants ont quelque chose d'aimable qui désarme tous les sévères jugements que la conduite de la nation pourroit si souvent mériter.

Je pensois surtout à mes amis, trésor de ma vie, à l'un d'eux, le premier qui, malgré des opinions différentes, n'a cessé de m'honorer par son noble et touchant appui [3].

— Je les reverrai, me répétois-je, je les reverrai ! — Mon cœur saisissoit mal cette espérance, mais il falloit me la commander pour avancer, pour ne pas tomber sans force sur le rivage. Je ne sais si le souvenir de ceux qui me haïssent s'est offert à moi ; j'ai toujours regardé la haine, quand j'en ai été victime, comme une sorte d'accident extraordinaire et passager ; je n'y crois que par ses effets, tant j'en conçois mal la nature. Quand je rencontre un ennemi, je suis tentée de lui dire : mais est-ce sérieusement que vous me haïssez ?

Il y avoit dans mon bateau une vieille femme allemande paisiblement assise sur la charrette, et ne pensant pas à descendre, même pour traverser la rivière. « Vous êtes bien calme, lui dis-je. — Pourquoi faire du bruit ? »

1. Albertine, future duchesse de Broglie, alors âgée de six ans.
2. Auguste, fils aîné de Mme de Staël, alors âgé de quatorze ans.
3. Sans doute Joseph Bonaparte, qui, à cette époque, s'efforçait de faire rapporter les ordres d'exil contre Mme de Staël.

me répondit-elle. Elle avoit raison : pourquoi faire du bruit ? Mais on arrive à la célébrité par une séduction insensible ; les facultés excitent au développement de soi-même ; les parents, les amis y applaudissent ; ce qui est bien en soi paroît devoir mener au bien ; les premiers succès sont accueillis parce qu'ils servent à ternir d'autres succès dont on est depuis longtemps jaloux. Mais quand on est devenu soi-même une puissance, ceux qui combattoient avec vous se retournent pour vous attaquer, et le milieu de la vie est difficile à passer...

En entrant sur la terre étrangère, l'on éprouve un sentiment d'isolement et d'effroi dont il étoit impossible de se faire l'idée à l'avance dans notre pays.

La durée de notre vie, les relations de notre famille ont créé autour de nous comme une sorte de clientèle qui nous rend tout facile. Hors de notre pays, ce n'est que par votre réputation que vous pouvez vous flatter de n'être pas tout à fait étrangère ; c'est sur votre nom que tout repose ; il y a une sorte d'abstraction dans l'intérêt que vous inspirez, et vous avez longtemps affaire à la curiosité avant qu'une première lueur d'affection vous rappelle le foyer de votre patrie.

Quand on sort de France par Mayence, on est préparé aux usages de l'Allemagne par les départements réunis. Il n'y a encore rien de français ni dans leurs habitudes, ni dans leur langage, et il faudra sûrement plus d'un siècle avant que le mélange se fasse ; il est difficile à opérer parce qu'il y a dédain réciproque entre les deux nations ; cette idée bien commune que les Allemands ont du bon sens et les Français de l'esprit se modifie de mille manières dans toutes les têtes. Vous ferez bien entendre peut-être aux hommes les plus éclairés des deux pays que le véritable esprit n'est que la raison appliquée à des objets nouveaux, à des rapports plus fins ou plus étendus, mais également justes : la masse des deux nations sera toujours en opposition ; au sommet

tout se réunit, parce que le don si rare de la supériorité établit entre les hommes de tous les pays un langage commun ; mais il n'y a rien de plus différent au monde que le vulgaire des Français et le vulgaire des Allemands. J'avois avec moi un petit domestique français, tel que les Anglais l'auroient représenté dans leurs estampes : il s'agitoit autour des paisibles postillons allemands, avec un étonnement comique de ne pouvoir s'en faire entendre ! « Enfin, me disoit-il dans une auberge où nous nous étions arrêtés, Madame, je ne leur ai demandé *que du lait, que du lait*, et ils ne m'ont pas compris ! » Mais lors même que vous savez l'allemand, il est inutile d'espérer que vous changiez en rien les habitudes des postillons, des aubergistes, des ouvriers, d'aucun homme payé auquel vous puissiez avoir affaire. En Allemagne, vous vous flattez de créer avec de l'argent la crainte ou l'espérance : vous n'y réussissez jamais. Leur bonheur paroît s'être réfugié dans l'habitude et les jouissances nouvelles elles-mêmes sont une sorte d'agitation qui leur plaît moins que la tranquille monotonie de leurs coutumes.

On se moque beaucoup des Français parce qu'ils ne savent pas s'accoutumer aux usages étrangers ; ils ont grand tort, ils sont misérablement frivoles s'ils ne savent pas admirer les connoissances, les lumières, le génie qui distinguent un très grand nombre d'hommes en Allemagne ; mais je crois que l'art de la Société, les jouissances de la civilisation sont portés au plus haut degré en France. Il n'en faut rien conclure ni pour la moralité, ni pour la sensibilité, ni pour la profondeur des pensées, mais si les habitudes les plus incommodes, les plus contraires à l'élégance ont de l'ascendant sur un grand nombre d'Allemands, il faut pardonner aux Français d'aimer leurs usages qui tous sont fondés sur l'art d'embellir les jouissances de la vie commune, et de tirer de la société le plus grand amusement possible. L'Angle-

terre a perfectionné tout ce qui peut être commode et utile à un degré admirable ; vous sentez l'homme raisonnable en tout, et ce qui diffère de la France en diffère pour un motif que vous pouvez discuter, mais dont vous comprenez toujours l'importance. En Allemagne, il y a des restes d'usages gothiques qui ne sont ni commodes ni agréables, et qui se changeront avec le temps parce que ce n'est pas la raison qui les défend contre la frivolité, mais l'habitude contre la raison. Par exemple, qui peut concevoir cette malheureuse coutume de fumer qui...[1] la tête et empeste la chambre la moitié du jour ? Les facultés intellectuelles doivent nécessairement s'en ressentir. C'est un effort de plus pour l'imagination de se transporter dans les souvenirs de l'antiquité, de se retracer les formes élégantes des arts dans la Grèce, de se rappeler les plus nobles et les plus éclatantes merveilles de la nature quand les objets qui vous environnent excitent en vous des sensations si peu poétiques. Je me représente Anacréon dans des berceaux de fleurs, l'Ossian au milieu des forêts et des orages, Virgile sur le bord de la rivière la plus limpide, au milieu des campagnes les plus fécondes ; mais j'admire la puissance d'imagination des poètes allemands qui savent écrire avec tant d'enthousiasme lorsque souvent rien autour d'eux n'a le moindre rapport avec leurs conceptions idéales.

Je crois aussi que ce contraste entre les mœurs gothiques et la littérature grecque, entre les souvenirs des anciens Germains et l'étude des chefs-d'œuvre de l'antiquité peut expliquer pourquoi les écrivains allemands manquent quelquefois de goût : toutes les fois qu'il est question de peindre les passions profondes et solitaires du cœur humain, non seulement ils sont pleins d'éloquence et de vérité, mais ils ne font aucune faute contre le goût parce que ce seroit en faire contre la nature qui est toujours grave et sublime dans tous les moments

1. Illisible. Peut-être : *engourdit*.

d'émotion véritable ; mais lorsqu'il s'agit de tous les accessoires, de toutes les transitions dont se composent les ouvrages dramatiques, le goût consiste alors dans une sorte d'instinct donné par l'habitude, inspiré par tous les objets qui ont frappé nos regards dès notre enfance ; ce n'est plus le génie, ce n'est plus la passion qui nous le révèle, mais une sorte d'élégance dans les mœurs qui a mêlé la poésie non seulement à nos compositions littéraires, mais à notre vie journalière, à nos actions les plus communes.

Il y a une théorie de ce goût comme de celui auquel les Allemands ont donné le nom d'*esthétique*, car tout ce qui n'est pas préjugé est susceptible de théorie — mais ce goût s'applique à tant de petits détails, à tant de nuances fines, qu'il faut le respirer avec la vie pour ne jamais se tromper sur ce qu'il réprouve.

De tous les hommes, ceux qui manquent le plus de goût, ce sont les Français qui n'ont pas reçu d'éducation : comme la vanité ne leur permet pas de se soumettre à une situation inférieure, ils font des efforts pour se montrer pleins de grâce, de légèreté, de gaîté, et il n'existe rien qu'ils ne blessent pour avoir l'air de jouer avec tout ; ils immolent la moralité, la sensibilité, la raison, la politesse à l'espoir de paroître plus dégagés, plus aimables, plus sûrs d'eux-mêmes et des autres, et cette classe d'hommes est aussi ridicule dans ses manières que la première est élégante, simple et noble dans tout ce qui tient au bon goût. Les Allemands inférieurs n'ont point du tout ce genre de prétention ; un très grand nombre lisent, un très grand nombre sont instruits, et ceux qui ne le sont pas en prennent beaucoup plus décidément leur parti, et mettent leur amour-propre dans leur situation, au lieu de le placer comme en France à sortir de cette situation.

Je me suis arrêtée quelques heures dans une petite ville allemande avant d'arriver à Francfort. On m'a dit

qu'il y avoit un piano excellent chez un bourgeois de la ville. J'y ai été pour l'entendre. En arrivant dans la chambre de cet homme, j'ai failli tomber à la renverse par l'odeur de la pipe ; des vêtements de laine chauffoient sur un poêle de fer brûlant ; enfin, je n'avois pas la moindre idée d'éprouver jamais dans ce lieu-là le moindre plaisir d'imagination. Tout à coup le maître de cette chambre me joua ; il choisit la meilleure musique possible et l'exécuta avec une expression admirable. En peu d'instants, j'avois oublié le cadre de cette scène, et j'étois toute à mes pensées. Mais quand la musique fut finie, je sortis de cette chambre où je craignois de perdre les agréables impressions que je devois à la musique. En revenant, je me disois que plusieurs ouvrages allemands, ceux de Jean-Paul Richter, par exemple, ressembloient un peu à un concert dans une chambre enfumée ; quand l'enthousiasme commence, tout est oublié ; mais dans ce qu'on peut appeler pour ainsi dire dans les ouvrages la vie commune, le manque d'élégance dans les mœurs et les habitudes se fait sentir, et vous y retrouvez aussi ces longs détails sur soi-même ou sur les autres qui supposent dans les lecteurs du temps à donner à tout.

En effet, comme la société offre en Allemagne moins de séduction qu'en France, on y lit beaucoup plus ; les livres y sont trois fois plus chers qu'à Paris, parce qu'on donne beaucoup d'argent aux auteurs, et qu'on attache à la littérature, aux lumières, au bien qu'elles peuvent faire, à l'utilité qu'on en doit tirer, beaucoup plus d'importance. La moquerie n'y a point encore pénétré, la moquerie qui défait tout, excepté la puissance, c'est-à-dire le plus souvent l'injustice appuyée par la force. Elle a pourtant son genre d'utilité, la moquerie : si elle respectoit ce qui est respectable, elle serviroit à rendre le goût plus pur, à corriger l'affectation, à réprimer l'amour-propre ; mais le ridicule est une

police qui, comme beaucoup d'autres, n'arrêtoit autrefois que les vagabonds, et fait à présent peur aux citoyens ; une arme qui ne devroit couper que les branches inutiles et qui fait mourir l'arbre dans sa racine. Les Allemands sont encore tout à fait invulnérables aux blessures de cette arme ; ils ne comprennent pas la plaisanterie, ou la laissent passer le plus tranquillement du monde.

Un fort estimable homme mais qui m'ennuyoit un peu parce qu'il développoit chaque idée comme si nous avions cinq cents ans à passer sur cette terre, étoit chez moi ; je voulus abréger ; mais comme je pris bien garde de ne point le choquer en abrégeant, il fut imperturbable et commençoit toujours ses phrases en me disant ; *donc*, vous partirez demain ; *donc*, c'est à cette adresse que je puis vous envoyer tel paquet ; *donc*, il vous arrivera sûrement ; *donc*, vous n'oublierez pas de le demander ; *donc*, vous recevrez mon ami qui vous le portera; *donc*... Il n'y avoit aucune raison pour que cet enchaînement de conséquences s'arrêtât !

Il faut beaucoup plus de temps que partout ailleurs pour changer en rien la manière de voir d'un tel peuple ; mais cependant ce que leurs hommes illustres gravent dans leur tête n'en sortira point, et c'est imprimer dans la pensée de l'homme que de convaincre les Allemands d'une vérité quelconque.

J'ai vu pour la première fois un spectacle allemand. On donnoit une pièce de Kotzebue : *Les Croisés*, où il y a des effets de théâtre qui captivent cette partie de l'imagination que les aventures amusent ; différents genres de musique y sont employés d'une manière très habile. La musique, quand elle se combine avec la situation, est un moyen singulièrement dramatique ; je ne crois pas que son impression puisse s'user, parce que les sensations la renouvellent. Toute la nature est composée de gradations : la musique sert pour ainsi dire de transi-

tion entre le moral et le physique ; l'homme tout entier en est ému.

Cette pièce des « Croisés » est philosophique sous le rapport de la religion.

On y représente les Turcs sauvant une religieuse que l'on vouloit enterrer vivante, parce qu'elle avoit tenté de s'enfuir de son couvent. On a défendu la représentation de cette pièce dans tous les pays catholiques, mais dans les pays protestants de l'Allemagne, il règne tout à la fois une grande liberté et une parfaite soumission au gouvernement.

Je crois que les gouvernements ont raison, même sous le rapport de leur intérêt, de ne gêner en rien la liberté de publier la pensée. Les écrivains allemands ont une philosophie très pacifique par cela même qu'elle est en général très métaphysique et qu'elle consiste beaucoup plus dans la théorie que dans l'application. Les pièces de théâtre pourroient avoir une influence plus animée ; mais elles ont pour but l'effet théâtral bien plus que le résultat philosophique.

D'ailleurs le public allemand est singulièrement paisible, et je ne crois pas la littérature, sous quelque forme qu'elle soit, un moyen assez fort pour agiter les Allemands. Il faudroit ou des événements qui soulevassent les âmes, ou un enthousiasme qui fût tout à la fois religieux, philosophique et populaire ; il ne s'en est pas représenté de semblable depuis Luther.

La déclamation allemande est un peu monotone, mais il me semble qu'elle a quelque chose de simple et d'énergique qui fait impression. Je me suis sentie émue par cette déclamation, soit qu'une langue étrangère produise toujours de l'effet quand elle sert à exprimer les affections du cœur, parce que les mots, usés dans notre propre langage, reprennent de la fraîcheur — soit parce qu'il n'y a pas d'affectation même dans les acteurs médiocres et qu'ils évitent ainsi le plus redoutable défaut de la

médiocrité : la prétention. Notre déclamation française est beaucoup plus susceptible d'écart, parce qu'étant plus éloignée de la nature commune, quand elle n'atteint pas la nature idéale, elle devient ridicule. Il y a au contraire une sorte de gaucherie dans les actrices allemandes du second rang en Allemagne, qui ressemble à l'innocence, et éloignant l'idée de l'art, inspire nécessairement plus d'indulgence.

J'ai remarqué qu'on n'applaudissoit qu'à la fin de l'acte sans jamais se laisser à rien témoigner pendant le courant de l'acte. Ils donnent leur suffrage ici comme on feroit une addition à la fin de la page, et leur enthousiasme attend patiemment, comme tout le reste. J'ai été frappée néanmoins d'un murmure, selon moi toujours bien placé, qui se renouveloit chaque fois que l'abbesse sonnoit pour faire venir toutes ses religieuses. Jamais une réunion de femmes ne peut inspirer de la terreur, il est plus aisé de faire rire que de faire peur avec une troupe de religieuses. Le caractère des femmes doit toujours être peint individuellement ; les traits qui le composent, quand ils sont délicats et nobles, ne sauroient être attribués à la multitude, et vous ne pouvez jamais leur supposer assez de force pour inspirer de l'effroi ; vous risquez donc, en présentant beaucoup de femmes, de ne rappeler que des idées ridicules. Certainement, le parterre qui murmuroit en voyant reparoître toutes ces religieuses, ne se rendoit compte d'aucune pensée fine ; mais il sentoit l'inconvenance, et la repoussoit.

J'ai été à un concert quelques jours après la comédie. La musique instrumentale est très bonne en Allemagne ; mais la grande résignation avec laquelle le peuple s'ennuie est cause qu'on ne lui épargne aucune longueur ni dans la musique, ni dans les écrits. Les difficultés, les sonates sans mélodie absorbent une grande partie des concerts. Trois heures d'attente ne paroissent pas trop en Allemagne pour une demi-heure de plaisir.

Deux cors très bons étoient accompagnés par un piano qui avoit le son d'un clavecin et quoique celui qui en jouait fût habile, il étoit impossible de rien entendre de plus insupportable que ce petit son aigu qui venoit interrompre l'impression sérieuse et profonde que produisoit le son des cors : on eût dit que des petits discours bien frivoles, bien impertinents venoient vous troubler dans une rêverie douce et mélancolique. Je suis sûre qu'en France on auroit fait taire le piano, non qu'on y soit bien susceptible de l'enthousiasme poétique qu'inspire la musique, mais parce que le goût y sert à deviner souvent ce que l'âme doit éprouver.

J'ai été voir plusieurs collections remarquables de dessins et de tableaux. Il en existe un très grand nombre en Allemagne. Les Allemands consacrent beaucoup plus d'argent que les Français à acheter de belles éditions, de belles gravures, et les libraires de ce pays, qui sont en général des hommes éclairés, m'ont dit qu'on y vendoit beaucoup plus qu'en France et les livres et les collections de gravures qui se payent fort cher. Cependant, on ne peut pas dire qu'on ait le génie des arts en Allemagne, à quelques exceptions près ; les maisons n'y sont point arrangées avec goût ; les édifices publics n'ont rien de remarquable ; le gothique se retrace partout. On aime en Allemagne les arts, comme on aime la philosophie, sans en tirer aucune conséquence. On a sa maison remplie de dessins qui retracent les mouvements de l'antiquité, les formes élégantes de la Grèce, les édifices majestueux de l'Italie ; et cette maison elle-même, le plus souvent, est arrangée sans aucune espèce de goût. On lit les écrits les plus philosophiques sur toutes les questions abstraites, et les préjugés de naissance et de rang ne sont nulle part aussi rigoureusement respectés que dans le plus grand nombre des villes d'Allemagne.

Il y a une sorte de lenteur dans l'esprit allemand qui

permet très bien qu'il y ait un siècle d'intervalle entre le principe et la conséquence.

J'ai été voir une comédie allemande, et je suis tombée sur une pièce intitulée : *Restitution et Repentir* [1]. Les acteurs jouaient assez bien ; il y avoit quelques scènes de la pièce où l'on trouvoit de la dignité, mais rien de tout cela n'est original. La comédie chez les Allemands est presque toujours imitée ; elle n'est point nationale. C'est le chef-d'œuvre de la civilisation qu'une plaisanterie de bon goût. Les Anglais ont un genre de comique à eux, qui tient exclusivement aux mœurs du pays ; mais pour avoir cette originalité il faut être réuni en corps de nation, et non pas divisé en cinquante gouvernements divers, comme le sont les Allemands. Je ne connois pas un caractère vraiment allemand représenté dans les comédies allemandes.

Ils font venir les ridicules de chez nous, et cependant on ne peut nier que par tout pays on ne peut trouver d'indigènes. Mais pour qu'une nation ose se moquer d'elle-même, il faut qu'elle soit bien sûre de sa force et de sa supériorité. Nous avons vu souvent en France des hommes aimables se livrer à la plaisanterie, l'attirer sur eux, en donner eux-mêmes l'exemple : c'étoient les hommes les plus certains à bon droit de leur grâce et de leur succès.

J'ai vu, chez un homme éclairé de ce pays, M. Garning, la plus superbe collection de papillons qu'il y ait peut-être en Europe. C'est le père de M. Garning qui a employé quarante ans de sa vie à réunir, d'un bout du monde à l'autre, tous les insectes les plus rares. L'approche de la mort doit produire un singulier effet sur celui qui a eu pour but principal de son existence un tel genre d'intérêt. Qu'interrompt-elle la mort, quand la vie a été employée d'une manière si monotone? Mais une fois qu'il se trouve des hommes assez patients pour faire

1. Sans doute *Menschenhass und Reue* de Kotzebue, Berlin, 1789.

cette entreprise, on jouit volontiers de leur peine. L'étonnante fécondité de la nature fait réfléchir profondément ; quand il passe devant vous tant de milliers d'insectes divers, il semble que le Créateur se soit plu dans une harmonie de couleurs que les peintres et les poètes ont tâché d'imiter.

Les papillons de nuit ne sont revêtus que de couleurs sombres ; ils n'ont point à rivaliser avec l'éclat de la nature pendant le jour, et tous les insectes du Midi, des Antilles et des Indes sont éblouissants comme le soleil qui éclaire ces contrées. Je tâchois, au milieu des rigueurs du froid, de transporter mon imagination dans ces pays où tout a vie, où l'homme livre une guerre presque habituelle avec les animaux de tout genre qui lui disputent son empire : je ne sentois que la tristesse de l'hiver, et cependant il y a des Russes qui sont venus ici comme nous irions en Italie, se croyant dans le Midi !

C'est une chose triste — ou consolante, comme on le voudra — que la pensée si vraie que toutes les jouissances des hommes sont toutes relatives. Plus on voyage, plus on s'en persuade. Si vous pouvez donner aux hommes une perspective d'amélioration dans leur sort, de quelque point qu'ils partent, le progrès les rend tous également heureux. C'est cette réflexion qui doit être la mesure de la pitié : l'homme qui a perdu est malheureux, lors même qu'il lui reste ce qui feroit le bonheur d'un autre, si cet autre s'élevoit jusqu'au point où il est retombé. Tout ce qui est peine morale ne peut être plaint que par des cœurs ou des esprits très éclairés, et une pitié tendre, raisonnable et énergique est peut-être le sentiment qui suppose le plus de qualités distinguées dans l'être qui l'éprouve.

Me voilà bien loin de mon sujet ! mais je n'ai point de sujet dans cet écrit que ma pensée, et ne cherche-t-on pas autant dans un voyage le mouvement qu'il donne à notre esprit que les objets qu'il offre à votre curiosité ?

Imp. CRÉTÉ Paris, Corbeil-Essonnes - N° d'édition 5955 - Dépôt légal : 4e trim 1957.
Imprimé en France - Gérants : JEAN PAULHAN et MARCEL ARLAND.

LA NOUVELLE
NOUVELLE
REVUE FRANÇAISE

UN MARIAGE

Le cri de la laitière, dans la matinée, ranimait des souvenirs déjà affreux. Cousu de certificats, de diplômes, couvert de parchemins et de titres, mais dépourvu de santé, Didier valait moins que le dernier de ces troufions qui avaient eu le bon esprit d'attraper un bobo durant le temps où on leur apprenait à manier le fusil et où ils dépensaient concomitamment le meilleur de leurs loisirs dans les bordels (d'où surmenage), et que la Nation entretenait — pension indexée et susceptible de péréquations — pour leur permettre de taquiner le goujon sur les bords de la Bonance ou de jouer à la pétanque sur les glacis. Une jeunesse passée dans les Facultés, à étudier et à comparer les plus hauts écrits sortis de la pensée de l'homme, ne valait pas les six mois que Marius Gastambide avait pu passer à la corvée de pluches, ou à tailler des crayons dans un bureau de ministère.

Après quelques jours d'aridité, l'espoir rentra en lui lorsque Flopie monta pour lui porter une lettre qui s'était égarée dans le courrier des Maillechort. Hélas,

c'était une lettre du percepteur, qui lui réclamait des impôts sur une somme qu'il avait touchée trois ans auparavant, pour une publication qu'il avait faite. Il ne songea même pas à s'indigner, tant la dérision était grande. Flopie restait là, la porte entrebâillée derrière elle, accrochée à la barre du lit, comme si elle attendait quelque chose. Il la remercia avec un sourire poli.

« Vous n'avez besoin de rien ? » dit-elle.

Il fit un signe de dénégation.

« J'ai dit à Gaby que vous aviez l'air malade... Elle m'a dit que si vous vouliez qu'on s'occupe de vous on pourrait vous porter à manger à midi.

— Vous lui direz que je suis très touché, dit Didier, mais je ne suis pas si mal.

— On pourrait, vous savez. Ce ne serait pas compliqué... D'ailleurs, qu'est-ce qui est compliqué ? »

Elle avait fait une sorte de pirouette. Il leva la tête, la découvrit, avec sa masse de cheveux autour des joues. Elle avait, malgré ses travaux, un air de santé, de propreté, qui était réconfortant.

« C'est vous qui leur avez proposé cela ? » demanda-t-il.

Elle s'accrochait à la barre du lit, la secouant très fort. Elle le regarda plus franchement.

« Pourquoi pensez-vous que c'est moi ? Vous les détestez, hein ? Moi aussi, avant, je les détestais. Mais ils n'en valent pas la peine », dit-elle avec une grande tranquillité, comme si elle était parvenue à cette conclusion après des mois de réflexion et de travail sur elle-même.

Didier ne l'avait jamais vue d'aussi près. Il était un peu déçu. Il la trouvait moins belle, moins attirante que de loin, quand il la regardait déballant des caisses ou manœuvrant la pompe à huile, ou qu'il la croisait rapidement à la porte, sans jamais oser la dévisager tout à fait. Il se demandait si c'était la même fille. Ou bien une transformation s'était-elle accomplie en elle depuis

peu ? Ses traits semblaient tirés, et il y avait quelque chose dans ses yeux... quoi ?... une fatigue, une anxiété. Mais il y avait encore autre chose. Étaient-ce les servitudes du commerce qui avaient eu raison de la jeunesse de Flopie ; ou des servitudes moins avouables ? Il se rappela tout à coup, bien malgré lui, ce que racontait la laitière, que, depuis que Gaby avait fait l'imbécile avec son docteur, Flopie couchait avec le mari de Gaby, Stef le taciturne.

Mais que valaient les propos de la laitière ? Il l'avait constaté : si on la poussait un peu, elle était aussi prompte à se rétracter qu'à affirmer.

Flopie le surveillait sous les mèches désordonnées de ses cheveux qui passaient de temps en temps devant ses yeux. Soudain conscient de la bizarre sympathie qu'il paraissait lui inspirer, et qu'il s'expliquait mal, il résolut d'être franc avec elle.

« Vous avez l'air fatiguée », dit-il doucement.

Elle secoua la tête en avant.

« Moi non plus, je ne m'entends pas avec eux », dit-elle.

Didier l'examina avec curiosité et presque un intérêt nouveau. Il ne lui était pas difficile, à voir l'aspect de Flopie, de pressentir un drame. L'étonnant, c'était qu'il ne fût pas arrivé plus tôt.

« Vous êtes jeune, dit-il. N'y a-t-il personne qui vous conseille ?... »

Elle eut un léger mouvement des épaules.

« Si vous croyez que c'est commode de parler aux gens... Vous, tenez, dit-elle, se décidant brusquement. Si j'étais venue vous voir pour être conseillée, comme vous dites, vous auriez fait ce que vous faites toujours. Vous ne m'auriez pas seulement regardée...

— Mais de quoi parlez-vous ? demanda-t-il, étonné par cette offensive. Quand avez-vous eu envie de... Avez-vous eu besoin de moi ?... »

Elle entama une réponse, s'interrompit, s'embrouilla,

quitta enfin la barre du lit, pour s'éloigner un peu, comme pour moins s'offrir à la lumière. Il avait été surpris de l'espèce d'aveu qu'elle venait de lui faire, mais que signifiait-il exactement ?... Avec son petit visage triangulaire sous ses cheveux drus, elle semblait affirmer non seulement l'ignorance où l'on est de la plupart des êtres, mais l'impossibilité même de remédier à cette ignorance. C'était une triste petite masse de négation et de solitude, une petite barque sombre, à la coque dure, tournoyant parmi les périls, périlleuse elle-même. Que se passait-il avec les Maillechort ? Eux qui ne lui avaient jamais fait de cadeau, ils lui envoyaient celui-là, comme ils se débarrassaient de tout ce qui les encombrait en le rejetant vers le jardin : les jouets du gosse, les vieux ustensiles de ménage, les dessous de plat rouillés. Comme elle écartait son blouson — elle portait ce jour-là, en guise de veste, une espèce de blouson imperméable de couleur verdâtre, acheté aux surplus américains — il lui sembla soudain qu'outre tant de désavantages auxquels sa jeunesse à la rigueur aurait pu remédier, elle laissait voir ce jour-là une taille moins gracieuse — oh, à peine — que les autres fois. Évidemment, cela changeait tout. Didier était frappé, comme quand on vient de préciser une situation qui jusque-là était restée floue. Cette Flopie si proche encore de l'enfance, c'était un étonnement sans fin de la contempler dans ce nouveau rôle. Le contraste entre ce qu'il croyait deviner et cet air d'extrême et irresponsable jeunesse... Pas besoin d'un long interrogatoire. Il l'appela près de lui, l'invita, sans la brusquer, à lui dire tout ce qu'elle pouvait avoir sur le cœur. Voyons, combien as-tu ? Seize ? Dix-sept ans ?... Dix-sept... Mon Dieu, dix-sept ans — et cette chose à naître, alors qu'en quarante ans il n'avait jamais rien mis au monde... Mais que voulait-elle de lui ? Ne savait-elle pas qu'il n'était rien, qu'il n'avait plus de domicile, qu'il allait

être expulsé de cette chambre ? Quelques jours plus tôt, oui, il aurait pu réconforter Flopie, poser la main sur elle, reprendre espoir auprès de ce ventre de jeune fille en train de réaliser sa plénitude. On aurait pu lui arracher un jardin, une prairie, ôter de sa poitrine un arbre ruisselant de soleil, — mais un enfant ! Bien sûr, il n'était pour rien dans cette métamorphose de Flopie, mais qu'est-ce que la paternité, sans l'aveu de l'esprit ?

« Dis-moi ?... Qu'est-ce qui t'est arrivé ?... »

La jeune fille rougit violemment, comme si elle n'avait pas prévu la question. Cette rougeur du moins plut à Didier.

Elle agita la tête d'un mouvement qui ramena ses cheveux sur son front et, couvrant rapidement son visage de ses mains :

« Ils ne veulent plus de moi », murmura-t-elle.

Didier écarta ses mains de son visage.

« Raconte.

— Vous ne comprenez pas ?

— Qui ? » dit-il.

Elle haussa les épaules.

« Puisque vous le savez !...

— Comment saurais-je quelque chose ? cria-t-il soudain. Est-ce que je m'occupe de vos histoires ? Vous me remplissez de bruit, vous m'empêchez de travailler, de gagner ma vie, et maintenant... »

Il s'arrêta. Elle le regardait avec un air d'étonnement et de reproche, comme si elle s'attendait à un autre accueil. Il pensa tout à coup à l'abbé Poussielgue, à ce prêtre de collège à qui, enfant, il confessait ses fautes et qui lui avait une fois promis l'enfer pour une peccadille ; il se rappela cette scène de sanatorium, si mémorable : Sœur Florencia surgissant à l'improviste dans la chambre qu'un malade venait d'abandonner, apercevant la fille encore toute nue, comprenant soudain avec horreur et ne trouvant que cette parole suffoquée : « Vous êtes

maudite !... » La fille, renvoyée de l'établissement, avait raconté la scène à tout le monde, pliée en deux par le rire. Didier ne riait pas. Il se rappelait tout cela et revoyait en même temps, comme une chose qui datait de plusieurs années, le départ matinal du camion, quand le bruit des chaînes que Flopie laissait tomber contre la porte de fer le faisait tant souffrir ; et l'esprit de Sœur Florencia revenait lui souffler son inspiration terrible, de cette Alsacienne géante et carrée comme une armoire, aux gestes empesés, à la nuque raide, aux joues enflammées de poupée de porcelaine friable.

« C'est épouvantable, dit-il. Je crois bien que tu es maudite, Flopie » (il l'appelait pour la première fois de son nom familier à tous)... Et il ajouta — car il crut nécessaire de lui donner aussitôt une explication : « Avec lui !... Tu n'aurais jamais dû... Un homme aussi... aussi terre à terre ! Oh, ça me fait mal !... »

Oui, c'était cela qu'il avait voulu dire par ce mot étrange qui lui avait échappé, cela et pas autre chose. Maudite, bien sûr : maudits le bric-à-brac, la brocante, mottes de beurre et paquets de chicorée. Maudite cette activité vénale et bruyante, maudit le péché de vendre et de gagner, — gagner, l'horrible chose.

Maudite elle était, Flopie, pour avoir participé à ces allées et venues, à ces ventes et à ces méventes, à ces majorations illicites, à ces escroqueries sur le sel et sur la sardine ! Maudite ! Maudite ! Il criait. Elle l'avait d'abord regardé avec effarement. Elle aurait voulu rire, ou s'enfuir, ou seulement s'éloigner, mais la chambre était trop petite, il n'y avait de refuge que de son côté ; avec une obstination désolée, elle ne trouva pas autre chose que de se laisser tomber la tête contre lui, et il crut qu'elle pleurait. Elle avait besoin de l'aborder par ses moyens à elle, besoin d'acclimater l'admiration qu'elle avait éprouvée jusque-là à distance pour ce garçon aux manières incompréhensibles, cet homme d'études

dont tout la séparait, mais dont la présence dans la maison lui donnait tout de même une vague appréhension de ce que peuvent être les activités de l'esprit — chose qui n'est pas toujours donnée à un ministre. Soudain il la découvrit tout près de lui, humble et peureuse, — un peu trop près encore : il l'écarta doucement.

« Voyons, qu'est-ce que tu fais ici ? » lui dit-il d'un ton gentil.

Elle battit des paupières, mais il eut le temps d'apercevoir le vert de ses yeux, cette lueur d'eau, d'étang, qui le troublait jadis.

« Écoutez... Il ne faut pas que vous me chassiez, dit-elle. Pas encore... Tout à l'heure, vous m'avez caressé la joue... Il m'a semblé... Je peux vous rendre des services.

— Personne ne peut plus me rendre de services, dit Didier. Avant, tu aurais pu, ne fût-ce qu'en secouant moins fort la chaîne de la porte. Mais tu ne t'en es jamais doutée. Et maintenant, je suis trop fatigué pour qu'on puisse encore me rendre service. Et tu viens encore m'encombrer. Je ne sais pas si tu comprends à quel point tu choisis mal ton moment... »

Flopie était là, quelque part près de lui. Elle étendit le bras, releva une mèche sur son front.

« Je ne te connais pas, dit-il. Tu ne veux pas que je te chasse, mais je ne te connais pas. »

Elle le regarda avec un sérieux inattendu.

« Mais si nous avions vécu ensemble mille et mille ans, dit-elle, qu'est-ce que tu connaîtrais de plus ? Je pourrais me mettre à genoux devant toi pendant des années, qu'est-ce que tu connaîtrais de plus ? Qu'est-ce qu'il y a à connaître ?

— Hm !... Il y a ce petit crétin qui est dans ton ventre !

— Ils ne veulent pas que ce gosse ait un père, s'écria-t-elle. Et je ne veux pas, moi, du père qu'il a !...

— Tu es folle ! dit-il. Qu'est-ce que tu veux que ça me fasse ? »

Elle se recueillit ; le son de sa voix se fit plus grave.

« J'ai pensé à toi ce jour-là », dit-elle.

Il lui jeta :

« Menteuse ! Est-ce que tu sais seulement quand et avec qui ? »

Elle baissa la tête. Elle s'était assise sur le lit, tout près de lui, pour se sentir un peu sous sa protection, mais aussi pour qu'il ne la vît pas trop bien.

« Ça m'est égal que vous m'insultiez, dit-elle. On est bien chez vous... Cela ne s'est pas passé comme vous croyez. Je ne peux même pas avoir honte, car ce n'est pas ma faute. Bien sûr, vous devez croire que Stef... Vous nous voyez partir le matin très tôt, et nous revenons l'après-midi. Mais nous sommes beaucoup trop bousculés. Ne croyez pas...

— Tu peux me dire tu, dit Didier. Je ne suis pas un monsieur. »

Elle reprit un peu en sourdine :

« On s'imagine mal, aujourd'hui où il fait ce sale temps, une journée aussi chaude que celle-là. Pas une feuille ne remuait. On était allés à Canet, un petit coin des Landes où le marché se fait sur une place sans arbres, autour d'une fontaine.

« A midi, c'était infect. Il y avait des gros nuages blancs partout, mais pas un souffle. Le ciel, on aurait dit un plafond. J'avais la robe qui me collait sur le dos, et Stef ruisselait tant qu'il pouvait.

« A la fin, ça devait l'agacer de m'entendre grogner, il me dit : « Si tu es fatiguée, tu peux filer, hein, j'aime « encore mieux fricoter tout seul que de t'entendre. » Rien que de dire ça, les gouttes lui tombaient sur le front. « O. K., je dis, je reviendrai pour emballer, je vais « m'étendre sur l'herbe. — T'es pas folle, il me dit, avec « ce soleil. — Ça va, je dis, je trouverai bien un coin,

« je suis pas idiote... » Avec sa nouvelle toile de tente, toute blanche, j'en avais les yeux qui pleuraient.

« Côté ville, une petite ombre au ras des murs, pas question de s'asseoir sur les bancs. Côté nature : pas un arbre ; rien que des champs, des prairies à vaches, même pas une haie. Il y avait de quoi devenir dingo. Tout d'un coup, au bout d'un chemin sans issue, qu'est-ce que je vois ? Le camion. Stef l'avait amené là après l'avoir déchargé, contre un mur d'usine, un de ces murs qui ne finissent pas, tu sais : « LOI DU... », et un trottoir tout noir avec quatre brins d'herbe. Le mur avait dû donner de l'ombre un certain temps, maintenant il n'en donnait plus, mais n'importe quoi valait mieux que le plein soleil, il n'y avait pas le choix.

« J'ouvre la porte de derrière, je me hisse dans le fourgon. Pour commencer, je ne vois pas clair ; et une chaleur de four, tu penses. Quelques sacs de riz étaient restés par terre et quelques bâches.

« Qu'est-ce que je fais ? Je me cale contre un sac, mais je ne suis pas plus tôt installée que je vois une bâche qui remue. Je pousse un cri. Et j'entends sa grosse voix, la voix de Georges : « Merde !... »

— Comment ! s'écria Didier en colère. C'est... c'est Georges ? »

Flopie lui jeta, d'en dessous, un regard singulier.

« Je t'avais dit que ce n'était pas ce que tu croyais », implora-t-elle.

Didier avait repoussé la couverture, bondi hors du lit et s'était mis à tourner comme un ours en cage. Mais le fait est qu'il faisait de plus en plus mauvais dans la chambre. Plus humide que froid, d'ailleurs. Cela lui pénétrait les bronches, et sa respiration déclenchait toutes sortes de petits bruits mouillés dans sa poitrine. Il frissonna et revint se blottir sur le lit, en serrant les dents, sans un mot de plus.

« D'abord, j'étais en colère de la peur qu'il m'avait faite. Je lui passe un savon, je lui demande ce qu'il fait là. Il était debout, un peu courbé, il me regardait avec des yeux sournois, le front baissé, comme s'il pensait à autre chose, ou qu'il me regardait où il ne faut pas. « Et pour commencer, je dis, je vais les fermer les « portes, après que tu seras parti. Allez ouste ! Vide les « lieux ! » Il avait une drôle de figure, il devait commencer à s'énerver. « Toi, une fille, il dit, tu vas pas me com- « mander, non ? Les portes, c'est moi qui vais les « fermer, tiens ! Ça te fera du travail en moins !... » Il se rapproche du fond, comme pour fermer les portes, j'essaie de passer devant lui, il m'arrête. Sa main sur moi, oh !... » dit-elle avec un frémissement d'horreur.

Didier essaya de l'arrêter. Il était impressionné par le changement qui était survenu dans la physionomie de Flopie ; elle avait les yeux fixes et semblait considérer quelque chose d'atroce.

« C'est bon, dit-il, ça suffit. Je ne te force pas...

— Tu dois croire... Non, tu ne peux pas savoir quelle brute ça peut être !...

— N'y pense plus, dit Didier. Au moins... Viens, réchauffe-toi. Il y a une espèce de bouillotte qu'on peut remplir... Où avais-je la tête ? »

Il s'éloigna vers la cuisine, fit bouillir l'eau, remplit la vieille bouillotte de caoutchouc qu'il avait trouvée dans la malle et qui portait toutes sortes de cicatrices. Quelque chose le poussait à faire ces gestes pour Flopie, ces gestes qu'il n'avait faits pour personne. Il la fit s'étendre dans le sens du lit, ajusta le pardessus autour de ses jambes et lui colla la bouillotte contre les pieds. Puis il revint s'allonger de son côté.

« Mais tu penses que ça ne s'est pas passé comme ça, poursuivit-elle. Heureusement que je suis plutôt fluette, et que j'ai des muscles ! En deux bonds, je m'étais glissée vers la portière et je m'étais mise à courir autant que la

chaleur le permettait. J'entendais derrière moi souffler le gros Georges. Au bout de deux minutes j'étais en nage. J'avais mal calculé mon coup. J'avais suivi le mur de l'usine, mais il conduisait à une impasse. Je voyais le fond : un petit mur de briques, avec des morceaux de verre qui luisaient au soleil. Avec ça du goudron partout, sur le chemin, sur le mur, sur les palissades. Il y avait par terre des tonneaux entassés, gluants.

« J'essaie de grimper dessus, pour sauter le mur. Je grimpe sur un tonneau, sur un deuxième : il bascule, je me retrouve par terre. Ma jupe s'était prise à un clou, j'avais une déchirure comme ça ! Mais le pire : une douleur m'avait traversé la jambe, comme si je recevais une balle dans le mollet, j'avais dû me claquer un muscle, tu ne crois pas ? Mon type en avait profité pour se jeter sur moi comme un enragé. Je ne comprends pas, avec le temps qu'il faisait, ce qui pouvait lui donner cette force. Seulement, tu sais, je ne suis pas de celles qu'on fixe avec des épingles. Je me roule, je guette le bon moment, je l'envoie d'une seule détente rouler sur un tonneau, je me redresse, je cours. Mon idée, c'était : le camion, m'enfermer dans le camion, ou partir avec et filer, aller rejoindre Stef. Je saute dans le camion, je ferme les portes, mais le temps de fermer une porte il ouvrait l'autre. J'étais coincée derrière. Il referme tout, bien serré.

« Tu imagines ça, cette chaleur, cet air suffocant, ces odeurs, et puis le bruit que nous faisions à nous battre entre ces parois de tôle ?

« Geo, je lui dis, assez, ça a assez duré, tu t'es « assez amusé, assez, assez. » Il ne disait rien. Je l'entendais souffler contre moi, c'était tout. Et ses grosses pattes ! J'avais cru lui donner un coup de poing, mais j'avais rencontré la tôle, et c'était comme si je n'avais plus de main. « Geo, je lui dis, ne continue pas, assez !... » Il ne répondait toujours pas. Je me débattais : « Si tu

« fais ça, Geo, tu ne me verras plus ! » Il ne perdait pas son temps à répondre. J'étais à bout, révoltée, je criais : « Je ne veux pas, mais je ne veux pas !... » A partir de ce moment, je ne sais plus ce qui s'est passé, je crois qu'il m'a frappée sur la tête ; quand j'ai repris connaissance, j'étais toujours dans le noir, seule, avec mes affaires qui me collaient à la peau... Que veux-tu faire ? Il faudrait se tuer de rage !... »

Didier avait fermé les yeux ; quand il les rouvrit, il fut surpris de la lumière bizarre et trouble qui régnait dans la chambre. La fenêtre s'était progressivement obscurcie, et du côté opposé venait comme une lueur de soleil couchant, rougeâtre, un peu brouillée, qui refluait doucement sur les murs et les baignait d'une sorte de vapeur colorée. Il s'avisa tout à coup qu'il avait laissé la cuisine allumée. Un carreau placé au haut de la porte, et qu'il avait obturé à l'aide d'un foulard de cretonne à dessins rouges et jaunes, du genre cachemire, répandait sur le lit, sur le corps étendu de Flopie, une lueur intime et suspecte. Il se leva pour aller éteindre.

« Eh bien, dit-elle quand il revint. Tu ne trouves rien à dire ? »

Cette fois il faisait presque sombre. Mais quelle importance ? Il s'assit près de Flopie et ramena pensivement les yeux sur elle.

« Ce Georges-là, dit-il, c'est un type à détruire. Je l'ai déjà entendu te parler, il y a longtemps. Ça ne me plaisait pas. Je ne faisais pas attention à toi, je ne savais pas qui tu étais, mais ça ne me plaisait pas. Si j'apprenais que Stef lui a fait son affaire, je trouverais ça très bien.

— Ah ! dit-elle, tu trouves aussi ? »

Il fut saisi par la manière dont elle lui avait lancé cela.

« Et pourquoi dis-tu qu'ils ne veulent plus de toi ? interrogea tout à coup Didier.

— Parce que c'est vrai. Je te l'ai dit, la maison fout le camp. Stef va s'installer en ville, il a conclu un vague truc avec un associé. C'est l'associé qui a la boutique pour le moment. Il a déjà ses employés, à ce qu'il paraît. Et puis, tu sais comme il est. Il dit que je le dégoûte depuis cette histoire, et qu'il ne veut plus entendre parler de moi, que j'aille aux chiens. »

« C'est moi le chien », pensa Didier. Et il fut soudain comblé par cette pensée. Pourtant, à ce moment, il n'était pas encore très sûr de rechercher le bien de Flopie. Mais après tout, il pensait avec une extraordinaire confusion. Il y avait un tourbillon douloureux dans sa tête, il ne savait ce qui en occupait le centre. Tous les coups qu'il recevait, les déceptions infligées par les êtres, la fatigue plus intense chaque jour, l'enveloppaient d'un brouillard épais, à l'intérieur duquel il se sentait ligoté par d'invisibles mains... Et la fierté qui persistait, et même l'orgueil — le besoin indomptable de s'affirmer à travers ce brouillard ; de parvenir à reconnaître la main qui s'emparait de lui pour le forcer à ployer, à plier le genou — peut-être aussi le besoin de trouver la réponse...

Il avait parfois rêvé d'une amitié avec un ouvrier, une ouvrière. Flopie n'était même pas cela. Elle se tuait pour compter des haricots, remplir des litres d'huile. Une ouvrière — c'eût été trop beau ; cela eût ressemblé à une réussite; cela pouvait encore être exploité à son avantage. Mais Flopie ! Il ne pouvait même pas honorer en Flopie ce travail qui lui apparaissait depuis l'enfance comme une délégation assumée par les autres, à sa honte. Depuis l'enfance, le son des sirènes d'usine au petit matin le faisait sursauter, et il lui fallait aussitôt imaginer des subterfuges, en toute hâte, pour dissiper l'affreux malaise qui s'emparait de lui, s'inventer de hautes et considérables tâches qui le dispenseraient tout naturellement de celle-là : sortir dans le noir pour aller passer sa journée debout derrière une machine. Plus tard quand il se

rendait au lycée, dans les matinées d'hiver, dans le jour qui luisait à peine, il essayait encore de se justifier : « Ils ont tout de même besoin de nous, pour les guider... » Mais le son des sirènes, le bruit des camions de fer dans les rues de Paris, les grues qu'il voyait tournoyer sur les berges, avec les bennes qui montaient et descendaient parmi les brusques détonations de la vapeur, tout cela aggravait en lui sa mauvaise conscience, et il avait la sensation d'être le transfuge, le privilégié, l'embusqué de qualité qui fuit la peine commune. La maladie était venue là-dessus, comme une sorte de justification nouvelle. Alors, plutôt que de passer des heures sur une chaise longue, il aurait voulu faire partie de cette foule de midi que les portes de fonte libèrent pour une demi-heure... Tout cela lui revenait à la tête et au cœur, toutes ces machines tourbillonnaient en lui. Sa fièvre était une roue, avec lui au centre, immobile, et le monde qui tournait.

Reprenant conscience, il perçut un peu de chaleur à son côté. Flopie était là, couchée, endormie, pleine de sa chaleur dans la chambre froide. Protégée.

Protégée !... Celui que rien ne soutient, il ne lui reste plus qu'à se faire lui-même le soutien d'autrui. Toute protection lui était retirée, mais il pouvait protéger Flopie. Protecteur de Flopie ! Il y avait de quoi rire.



Il pleuvait. Quand n'avait-il pas plu ? Quand la vie n'avait-elle pas été louche ? Quand le vent n'avait-il pas sifflé en tempête, courbant les bambous et les giflant et les prosternant jusqu'à terre ?

La pluie les obligeait à se rapprocher sous l'unique et mesquin parapluie que Flopie avait déployé et finalement il avait trouvé plus commode de lui prendre le bras. Ils auraient pu être deux amoureux qui déam-

bulent à la recherche d'un cinéma, d'un café, d'un coin tranquille où pouvoir s'embrasser longuement. C'était la première sortie qu'ils faisaient ensemble. Peut-être bien la dernière, pensait Didier.

Il se rappelait des escapades de son enfance, dans les campagnes mouillées, avec des amis de son âge, et se réjouissait soudain de Flopie à son côté, comme si, de l'avoir fait sortir de cette maison pour une heure, il l'avait arrachée à tout le sordide de sa vie, comme si le fait de marcher avec lui sous cette pluie allait refaire d'elle une enfant très pure.

« Nous n'avons peut-être pas pris le meilleur chemin », dit-il comme ils s'engageaient sur la voie qui longe le cimetière.

Et aussitôt l'idée surgit en lui qu'il était complètement ridicule de partir à pied sous la pluie pour faire une pareille démarche, que le moindre bon sens leur eût enjoint de prendre l'autobus de l'hôpital ou d'emprunter une voiture.

« C'est réussi comme jour, dit Flopie.

— Je n'ai pas choisi le jour, dit Didier. Il faut savoir ce qu'on veut.

— Mais on ne peut pas reconnaître un gosse avant qu'il soit né, peut-être ? dit Flopie, à qui soudain venait un doute.

— C'est ce que nous allons savoir, dit Didier. Ils nous le diront bien. Il y a des situations qu'il faut prévoir. Tout le monde n'a pas une vie devant soi...

— Ce qui est marrant, dit Flopie, c'est qu'hier tu étais dans ton lit, et aujourd'hui... On te croit mort, et puis tout d'un coup...

— C'est comme ça, dit Didier. Il y a des hauts et des bas. Ça ne veut pas dire grand-chose.

— Mais tu te soignes ?

— Ce que j'ai ne se soigne pas, dit-il.

— Tout le monde se soigne, dit Flopie.

— Je ne suis pas tout le monde », dit Didier avec douceur.

Le mur du cimetière s'allongeait. Ils essayaient de s'en rapprocher le plus possible, mais la précaution était vaine, car le vent chargé de pluie tourbillonnait, et Didier croyait le respirer jusqu'au fond de l'estomac. Il marchait à gauche de Flopie en lui tenant le bras et regardait à sa droite le mur bas, monotone, couvert en toutes saisons de fleurs d'un rose pâle, aux longues tiges, qui ressemblaient à de frêles marguerites, et que le vent et la pluie agitaient d'une manière folle. Un grand sillon de froid lui coulait entre les épaules et il marchait en frissonnant, avec une sensation de mauvaise chaleur qui lui venait de l'intérieur, comme s'il transpirait. Il n'avait une bonne chaleur que du côté de Flopie, qui se serrait contre lui.

Ils débouchèrent enfin à l'angle du mur, sur une vaste esplanade découverte, arrangée en promenade, et qui descendait vers les fortifications.

Il faisait de plus en plus gris quand la ville s'ouvrit à eux. Flopie avait un talon « tourné » et s'était mise à boiter pour s'amuser. Elle pataugeait dans les ruisseaux comme une enfant. Didier respirait avec peine, et quelque chose dans sa poitrine lui faisait mal. « Ce n'est pas possible, se dit-il. Ce serait trop beau! » Il essaya de parler. « Je ne vais pas pouvoir aller plus loin », se dit-il soudain avec terreur. Il ralentit le pas ; et, comme Flopie était toujours accrochée à son bras, elle dut également ralentir le sien. La pluie était devenue très fine, mais continuait à voler autour d'eux et noyait leurs visages. Flopie interrogea son compagnon du regard.

« Il faudrait peut-être se reposer une minute, dit-elle avec inquiétude.

— C'est-à-dire que... Je me laisse toujours surprendre par la distance, dit Didier. Mais cette fois je ne peux réellement plus faire un pas. Du moins pour le moment... Mais ne t'inquiète pas. Ça va revenir. Quand tu me

connaîtras un peu... tu sauras qu'il ne faut jamais t'inquiéter. Avec moi, on croit toujours que c'est fini, et ça recommence de plus belle. Mais quand ça ne va plus, ah, c'est comme si c'était fini pour toujours... »

Le vent était tombé ; un léger brouillard se levait du fleuve, effaçant les petits arbres maigres récemment plantés sur la place, autour du grêle kiosque à musique, pour compenser sans doute la disparition de tant de beaux arbres. Cette place était immense, le froid semblait s'y tenir à demeure, la creuser, la rendre invisible, en même temps que la dresser comme un obstacle infranchissable.

« Est-ce que vraiment il y a encore toute cette place à traverser ? dit Didier.

— La mairie est de l'autre côté, dit-elle, tu sais bien.

— Et après la place il y a encore le fleuve à traverser ? dit-il.

— Bien sûr, dit-elle en se moquant. Tu n'es jamais allé à la mairie ?

— Tu penses, dit-il. Qu'est-ce que j'ai à faire avec ces gens-là ? »

Y avait-il si longtemps qu'il avait pénétré dans ces couloirs, dans ces bureaux aux guichets surmontés de numéros ? C'était — mais il y avait au moins trois ans de ça, quand on lui avait laissé espérer un appartement dans un des immeubles que l'on était en train de construire, et qu'on l'avait convoqué pour signer des papiers, remplir des fiches, faire des déclarations. L'employé qui l'avait convoqué, petit chef de bureau, présentait cette circonstance aggravante pour un parjure d'être président ou vice-président de l'Association des Pères de Famille. Cet homme s'était amusé de lui ; il lui avait fait toutes sortes de promesses, et savait que rien n'en sortirait. Didier avait été choqué le jour où il s'était aperçu de la manœuvre. Quelle naïveté de donner tant d'importance à un mensonge, de s'être senti lésé, de s'être indigné

parce qu'un petit bourgeois, ou pas même, un des petits serviteurs de la bourgeoisie lui avait menti. N'aurait-il pas dû savoir depuis longtemps que la fonction de la bourgeoisie petite ou grande était de mentir, et que toutes ses valeurs étaient fondées sur des mensonges ?

Au moins entre Flopie et lui n'y avait-il pas de mensonge. Le mensonge, aujourd'hui, c'était lui qui le faisait.

Et ce mensonge serait agréé, contresigné par eux, cela deviendrait un beau mensonge officiel, enrubanné, un petit document historique. « Je viens vous dire que j'ai fait un enfant à cette fille, dans un instant d'aberration sans doute, mais enfin je reconnais la chose, et comme il est possible que je disparaisse de ce monde avant terme je vous fais la présente déclaration, aux fins de... » Voilà ce qu'il allait dire à ces hommes solidement cravatés, représentants irréprochables de la pure société. Je suis le père de l'enfant de Flopie que vous voyez. (Flopie comment, au fait ?) Peu importait. Fille ou garçon, il s'en foutait, on n'aurait pas besoin de l'asticoter là-dessus. Il allait dire cela devant ces messieurs médusés et respectueux, car toute naissance est un événement respectable et qui intéresse la Statistique.

La valeur de Flopie avait doublé depuis qu'elle avait l'espoir d'être mère, et lui, Didier, profitant de la situation, la sienne allait doubler d'ici quelques instants, par le fait d'une simple signature, si seulement il avait la force de couvrir la distance qui le séparait de la mairie. Et est-ce que par hasard il n'aurait pas droit du même coup à quelque allocation ? L'imbécile ! Il n'y avait pas pensé !... Après tout, il n'en était pas très sûr, mais l'extrême et sordide bouffonnerie de cette supposition ! Des allocations pour un gosse conçu sur le plancher d'un camion et probablement voué au crétinisme le plus abscons, alors que la publication de ses *Aspects de la Contemplation*, en 1938, résultat d'un effort prolongé

et assez méritoire en somme, et preuve non équivoque, jusqu'à plus ample informé, de l'existence chez son auteur d'une faculté que l'on peut appeler intelligence et qui n'est nullement la mieux partagée, ne lui avait pas valu la plus modeste pension de l'État ! La République n'a pas besoin de savants, c'est bien connu, et l'auteur des *Aspects de la Contemplation* peut bien crever. Et si les Messieurs se montraient curieux et lui posaient quelques petites questions, eh bien, il répondrait ce qu'il voudrait, n'est-ce pas, et ils seraient obligés de tout consigner dans leurs beaux registres à étiquettes rouges. Voilà ce qu'il allait faire, et pourquoi il était sorti avec Flopie ce jour-là sous une pluie battante, pendant que les Maillechort la cherchaient aux quatre coins de la maison et qu'ils l'appelaient en jurant.

Mariage en blanc, traînes, dames en robes d'organdi, messieurs en noir, très boutonnés, très plastronnés ; petites filles couronnées de roses, avalanches de dragées, tout cela est très blanc : il n'en faut pas moins dans les bonnes familles pour perpétuer la chose que le gros Georges avait faite dans le camion... Aux autres, un gosse ça donne de l'importance, ça double leur volume ; moi en faisant cela, en acceptant de devenir le père de l'enfant de Flopie, je me débarrasse de ce qui peut me rester d'importance, c'est le phénomène inverse. Je veux leur dire aussi que si je meurs Flopie héritera de tous mes biens. C'est plus compliqué cela, il doit falloir un notaire, non ? Tous mes biens — c'est-à-dire ma bibliothèque, un pantalon que je ne porte jamais, dont elle pourra peut-être tirer une jupe, et naturellement les droits d'auteur sur mes *Aspects de la Contemplation* ainsi que sur *Taudis et Vie spirituelle*, copyright G.G. 1954.

Il se frappa le front. Parbleu ! Le titre si longtemps cherché, il le tenait enfin, sans équivoque, et du même coup ce titre donnait un sens à la masse inorganique de ses notes et réflexions dont il n'était jamais arrivé à faire

un tout, une chose vivante. Ce titre à lui seul était un coup de génie, il introduisait le mouvement désiré, il justifiait tout! Malheureusement, en même temps, il prit conscience d'une désagréable sensation de froid. Il était tombé à genoux dans la boue, au pied des marches qui conduisaient au kiosque, il avait dû buter sur un obstacle alors qu'ils étaient en train de le contourner.

« Tu as mal ?

— Non. Qu'est-ce qui m'est arrivé ? Y a-t-il longtemps que je suis là ?

— Mon chéri (était-ce bien ce qu'elle lui dit ?), tu as buté sur une marche, et tu es tombé, tout simplement. Tu n'as pas l'air très solide aujourd'hui, vois-tu.

— Je ne comprends pas, dit-il en s'asseyant au bas du kiosque et entraînant Flopie à faire de même. Tout à l'heure nous nous tenions si bien ; je ne serais jamais tombé si nous avions continué à nous tenir ainsi. Peut-être que si nous n'étions jamais descendus dans cette ville...

— Voilà, dit-elle avec tristesse. J'étais sûre que tu allais dire cela...

— Le chemin est plus qu'à moitié fait, dit-il. Il n'y a pas de raison pour ne pas aller jusqu'au bout. Pour peu que cela te fasse toujours plaisir que ce gosse ait un nom autre que le tien, quoique je n'en voie vraiment pas la nécessité. Au fait ton nom — je ne voudrais pas t'ennuyer avec des détails de pure forme, mais il se peut qu'on me le demande tout à l'heure dans les bureaux, — quel est-il ?

— Mon nom ? Elle rougit un peu. Manessier.

— C'est très bien, dit-il. C'est un beau nom. Flopie Manessier ? C'est ça ?

Elle rit.

— Flopie est un nom qu'on me donne, dit-elle. Je m'appelle Françoise. Tu ne voudrais pas en plus que je te raconte encore une fois mon histoire ? Je n'avais pas tout à fait quatre ans quand c'est arrivé. Mon père

travaillait comme électricien, ma mère faisait des ménages. Un jour juste avant la Noël les parents sont partis à bicyclette pour aller m'acheter des jouets à la ville. Ils ne sont pas revenus. Fauchés par une voiture, des jeunes gens qui allaient aux sports d'hiver. J'ai gardé les journaux, tu pourras voir... C'est comme ça que je suis restée toute seule avec la grand-mère paralysée. Quand je raconte tout ça du même coup, ça fait rire... »

Didier était encore mal remis de sa chute, et le vent l'empêchait à peu près d'ouvrir la bouche. Il toucha le petit genou rond de Flopie : quelle santé ! Mais chaque fois qu'il se laissait aller à un attendrissement de cette sorte, du même coup il sentait revivre sa haine pour le gros Georges. Il n'avait pas besoin de toucher d'elle autre chose, de la regarder en face. Il savait tout, par ce genou, rond et pur comme un galet. Où la pureté va-t-elle se nicher !

« Peux-tu seulement te lever ? » dit Flopie.

Se lever n'était peut-être pas le plus difficile. Pourtant, ils s'étaient laissé engourdir par le froid, Didier était maintenant tout raide et il eut peine, même avec l'aide de Flopie, à déplier ses membres. Il s'accrocha au poing d'acier de la jeune fille, à cette frêle et forte main habituée aux tonneaux, à la pompe à huile, alors elle tira et le fit pivoter sur lui-même plusieurs fois comme une simple toupie, de façon à l'amener progressivement à la station debout. Ainsi projeté, rendu à une taille normale, il se trouva debout contre elle — elle avait elle-même opéré un redressement pour ne pas être entraînée en arrière par son effort — comme s'il l'étreignait dans un irrésistible mouvement de passion, fort satisfaisant à n'en pas douter pour les personnes qui auraient pu contempler la scène. Et ne serait-il pas plus simple, se dit-il, de tout faire ainsi ? Qu'a-t-on besoin de sentiments ? Cela lui rappelait certains rêves où, dans cette position, dans ce corps à corps vertical qui semble préparer les êtres accouplés à une ascension merveilleuse,

il avait connu une félicité sans égale. Ainsi les plus beaux rêves se réalisent-ils un jour, et sous la pluie, fine et persistante, au pied du kiosque à musique, vide de musiciens mais musical par lui-même, il pouvait connaître, debout contre Flopie qui fermait les yeux, un instant pareil à une extase. Maintenant il s'agissait de retraverser la place, en tournant le dos au kiosque, et cela n'allait pas être facile ; de ce côté, en effet, le vent soufflait contre eux, et il fallait la petite poitrine dure de Flopie pour n'être pas incommodé par le choc. Elle lui conseilla de quitter son bras, s'il pouvait, tandis qu'elle irait en avant pour commander une boisson chaude, de sorte qu'il n'aurait pas à attendre. La ville autour de lui était de pierre, et le vent soufflait, venant de l'esplanade qui longeait le port, et s'abattant sur la place au kiosque où il avançait, seul, comme un crabe, le foulard remonté devant sa bouche, pour éviter la suffocation.

Les façades étaient maintenant tout près de lui, mais les larmes les lui dérobaient, et à mesure qu'il approchait des piliers soutenant les arcades, le vent tournoyait plus furieusement, le soulevait, il fut plaqué contre un des piliers comme un simple oripeau, essaya de reprendre son souffle, s'engouffra tête baissée dans le café, où il se laissa tomber sur un siège sans rien demander.

Flopie était accourue.

« Tu es pâle. Mais comme tu es pâle. Mais qu'est-ce que tu as ? Hélas, ce n'est pas le bon café. Tu vois ces chaises empilées sur les tables, c'est le jour de fermeture, en principe la porte devrait être fermée, mais il y a des ouvriers, c'est pour ça. »

Il fallut se traîner jusqu'à la rue suivante où, sous les mêmes arcades, ils trouvèrent un café tout pareil, presque aussi grand, presque aussi froid, mais avec un poêle au milieu de la salle.

(A suivre.) PAUL GADENNE

ALÉA

On peut noter, actuellement, chez plusieurs compositeurs de notre génération, une préoccupation constante, pour ne pas dire une hantise, du hasard. C'est, à ma connaissance du moins, la première fois que pareille notion intervient dans la musique occidentale, et le fait vaut certainement la peine qu'on s'y arrête longuement, car c'est une bifurcation trop importante dans l'idée de composition pour le sous-estimer ou le refuser sans condition.



Peut-on remonter aux sources de cette hantise ? Extérieurement, l'on saurait suggérer des causes diverses qui ne sont pas sans une apparence de solidité, variables suivant le tempérament des différents créateurs. La forme la plus élémentaire de la transmutation du hasard se situerait dans l'adoption d'une philosophie teintée d'orientalisme qui masquerait une faiblesse fondamentale dans la technique de la composition ; ce serait un recours contre l'asphyxie de l'invention, recours à un poison plus subtil qui détruit tout embryon d'artisanat ; je qualifierais volontiers cette expérience — si tant est que c'en soit une, l'individu ne se sentant pas responsable de son œuvre, se jetant simplement par faiblesse inavouée, par confusion et par soulagement temporaire dans une magie puérile — je qualifierais donc cette expérience de hasard par inadvertance.

Autrement dit, l'événement arrive comme il peut, sans contrôle (absence volontaire, quoique non méritoire, par impuissance), *mais* à l'intérieur d'un certain réseau établi d'événements probables, car il faut bien que le hasard dispose d'un quelconque éventuel. Pourquoi, alors, choisir le réseau aussi méticuleusement, pourquoi ne pas laisser ce réseau lui-même à l'inadvertance ? C'est ce que je n'ai jamais pu éclaircir. On joue demi-franc jeu, mais on a le mérite de ne s'en point cacher. C'est un paradis artificiel gentiment aménagé où je crois que les rêves ne sont jamais très miraculeux ; ce genre de narcotique protège, en effet, de l'aiguillon que vous inflige toute invention : on doit constater que son action est exagérément calmante, quelquefois hilarante, à l'image de ce que décrivent les amateurs de haschisch. Paix à l'âme de ces angéliques ; on est assuré qu'ils n'iront point dérober quelque fulguration, puisqu'ils n'en ont que faire. L'inadvertance est drôle, pour commencer, mais on s'en lasse très vite, d'autant plus vite qu'elle est condamnée à ne jamais se renouveler. Alors nos préférences vont, sans conteste, à l'inadvertance naturelle qui n'a pas besoin d'*instruments* pour se manifester. Le « non-art », l' « anti-art » se réfèrent encore à l' « art » et, dans la quête que nous poursuivons, ce que l'on est convenu d'appeler ainsi n'est point le centre de nos efforts. Il y a quelques lustres déjà que la Beauté a été trouvée amère... Joignons à cette capiteuse l'A-Beauté, l'Anti-Beauté, etc., et jetons quelques pelletées de terre. Le Hasard fera le reste !

Il existe, toutefois, une forme plus vénéneuse et plus subtile de l'intoxication. J'en ai déjà parlé à plusieurs reprises, car cette forme a la vie dure, elle surgit de nouveau chaque fois qu'on croit l'avoir surmontée. La composition veut tendre à la plus parfaite, à la plus lisse, à la plus intouchable objectivité. Et par quels moyens ? La schématisation, simplement, prend la place de l'in-

vention ; l'imagination — ancillaire — se borne à donner naissance à un mécanisme complexe qui, lui, se charge d'engendrer les structures microscopiques et macroscopiques jusqu'à ce que l'épuisement des combinaisons possibles ait signalé la fin de l'œuvre. Admirable sécurité et puissant signal d'alarme ! Quant à l'imagination, elle se garde d'intervenir en cours de route : elle troublerait l'absolu du processus de développement, introduisant l'erreur humaine dans un ensemble aussi parfaitement déduit ; fétichisme du nombre qui conduit à la faillite pure et simple. Nous plongeons dans un déroulement statistique qui n'a pas plus de valeur qu'un autre déroulement. Dans sa Toute-Objectivité, l'œuvre représente, nous y revenons, un fragment de hasard aussi justifiable (ou aussi peu) que n'importe quel fragment. On aperçoit la différence de la forme précédemment décrite avec cette nouvelle tentation, tout aussi pernicieuse : il y a ici plus de rouerie et l'aveu spontané de faiblesse se change en une recherche éperdument stérile de la force combinatoire, en un refus farouche de l'arbitraire, ce nouveau « diabolus in musica ». On aboutit cependant au paradoxe que plus on le fuit, plus on rencontre, au contraire, cet arbitraire haï et répudié. L'objectivité s'efface à chaque instant devant vos yeux comme une espèce de mirage irritant et fragile qui épuise et tarit toute force vive ; ces tranches de hasard sont impropres à la consommation car, d'abord, on se demande *pourquoi* les consommerait-on !

Cette objectivité ouverte ayant failli, on s'est jeté alors comme des forcenés à la recherche de l'arbitraire. On va chercher le diable, et le ramener dûment escorté, emprisonné, enchaîné par mille rets, à une œuvre qu'il doit vivifier par son omniprésence. Le diable sera là, honteux, ou ne sera pas. On se plaignait du manque de subjectivité ? Il va y en avoir à chaque note, à chaque structure ; cette subjectivité férocement dis-

loquée, démembrée, éparpillée, elle va vous forcer à prendre parti, hypocrite auditeur, à être aussi subjectif que le compositeur. Quant à l'interprète, c'est à lui de vous transmettre les assauts du démon, il vous compromettra ; interprète-médium qui s'instituera haut officiant de cette diablerie intellectuelle. — Comment donc ? Beaucoup moins fuligineusement que vous n'êtes enclin — hypocrite — à le supposer. La notation deviendra suffisamment — mais subtilement — imprécise pour laisser passer entre ses grilles — diagramme d'hypothèse — le choix instantané et changeant, moiré, de l'interprète. On *pourra* allonger ce silence, on *pourra* suspendre ce son, on *pourra* accélérer, on *pourra*... à chaque instant... ; bref, on a choisi désormais d'être méticuleux dans l'imprécision.

Voyez-vous où l'on en revient ? Toujours à un refus du choix. La première conception était purement mécaniste, automatique, fétichiste ; la seconde est encore fétichiste, mais on se délivre du choix non par le nombre, par l'interprète. On transfère son choix sur celui de l'interprète. Ainsi on s'est mis à couvert, camouflé; pas très habilement, néanmoins l'arbitraire ou plutôt un arbitraire à fleur de doigts impose sa présence. Quel soulagement ! L'heure du choix est encore repoussée : une subjectivité superficielle s'est greffée sur une conception agressive de l'objectivité initiale. Non ! Le hasard est trop honteux pour être diabolique...

Entre de bénignes parenthèses, notons que certaine démarche analytique a emprunté les mêmes culs-de-sac. Une sorte de constat béatement statistique a remplacé un moyen d'investigation plus intelligent et plus percutant. On se sert de son cerveau comme d'une cellule photo-électrique qui sélectionne les diverses composantes par spécialités : grâce à une formulation d'intervalles ou de figures, on consigne que le *vice* vaut le *versa*, ce qui est d'un pauvre enseignement, il faut l'avouer. Quant au

choix du compositeur, il est escamoté avec un manque de virtuosité qui fait peine à voir. Comment l'analyse peut-elle se borner à un vulgaire recensement, à un grossier cadastre ? Malgré les meilleures intentions et les plus louables projets, je n'arrive pas à discerner l'exact pourquoi de cette crainte à approcher le vrai problème de la composition. Peut-être ce phènomène est-il dû également à une sorte de fétichisme de la sélection numérative, position non seulement ambiguë, mais en porte à faux, totalement, lorsqu'il s'agit de l'investigation d'une œuvre qui, structurellement, refuse ces procédés somme toute excessivement grossiers et primaires.

***

Ainsi face au hasard par inadvertance, trouvons-nous un hasard par automatisme, que cet automatisme se veuille pur ou que s'y introduise une notion de bifurcation surveillée. Cependant la hantise de ce qui *Peut* arriver prenant la place de ce qui *Doit* arriver, n'est pas due à la seule faiblesse des moyens de composition mis en jeu, à la seule volonté d'introduire la subjectivité de l'interprète ou de l'auditeur à l'intérieur de l'œuvre et de créer ainsi à ces derniers un constant et obligatoire choix instantané. On pourrait encore donner d'autres raisons apparentes tout aussi justifiables. Et d'abord, en ce qui concerne la structure de l'œuvre, le refus d'une structure préétablie, la volonté légitime de bâtir une sorte de labyrinthe à plusieurs circuits ; d'autre part, le désir de créer une complexité mouvante, renouvelée, spécifiquement caractéristique de la musique jouée, *interprétée* par opposition à la complexité fixe et non renouvelable de la machine. Certes, dans un univers musical d'où toute notion de symétrie tend à disparaître, où une idée de densité variable prend une place de plus en plus primordiale à tous les échelons de la construction

— depuis le matériau jusqu'à la structure — il est logique de rechercher une forme qui ne se *fixe* pas, une forme évoluante qui se refusera, rebelle, à sa propre répétition ; en bref, une virtualité formelle relative. Nous en arrivons à l'idée-force de cette recherche qui peut, à mon sens, se concentrer sur la nécessité de détruire toute structure immanente.

Comment ce besoin a-t-il pu progressivement se préciser ? Car, classiquement, la composition est le résultat d'un choix constant. L'ai-je assez dit moi-même ? C'est, à l'intérieur de certains réseaux de probabilités, être amené — de solution en solution — à refuser, à choisir. L'arbitraire du compositeur intervient pour rendre efficaces certaines propositions de structures qui resteront amorphes jusqu'à ce que, grâce à leur élaboration, elles acquièrent un caractère de nécessité vécue. Cependant, lors de cette élaboration, intervient encore, et toujours, le hasard. Telle possibilité est plus « rentable » qu'une autre ? Certes, parce que vous l'avez trouvée telle à ce point de votre développement. Suivant mon expérience, il est impossible de prévoir tous les méandres et toutes les virtualités contenues dans le matériau de départ. Aussi génial serait-on dans cette vision prémonitoire, dans ce coup d'œil d'estimation — d'expertise — il me semble, d'abord, que composer serait privé de sa plus éminente vertu : la surprise. On imagine sans peine l'ennui d'une omniscience et d'une omnipotence qui n'auraient rien à vous dévoiler en cours de route. La composition se doit de recéler à chaque moment une surprise et un « bon plaisir » malgré toute la rationalité qu'il faut s'imposer par ailleurs pour aboutir à une solidité certaine. J'en arrive donc encore, par un autre biais, à l'irrationnel : c'est ainsi qu'à force de s'interroger on revient à cette obsession qui se tapit jusque dans les ordonnances les plus rigoureuses. Désespérément, on cherche à dominer un matériel par un effort ardu,

soutenu, vigilant, et désespérément le hasard subsiste, s'introduit par mille issues impossibles à calfater... « Et c'est bien ainsi ! » Néanmoins, l'ultime ruse du compositeur ne serait-elle pas d'*absorber* ce hasard ? Pourquoi ne pas apprivoiser ce potentiel et le forcer à rendre des comptes, à rendre compte ?

Introduire le hasard dans la composition ? N'est-ce pas une folie, ou, au plus, une tentative vaine ? Folie, peut-être, mais ce sera une *folie utile*. De toute manière, adopter le hasard par faiblesse, par facilité, se livrer à lui, est une forme de renoncement à laquelle on ne saurait souscrire sans nier toutes les prérogatives et les hiérarchies qu'implique une œuvre créée. En quoi concilier dès lors composition et hasard ?

***

Fonction de la durée, de son temps physique de déroulement, le développement musical peut faire intervenir des « chances » à plusieurs stades, à plusieurs niveaux de la composition. Somme toute, la résultante en serait un enchaînement de plus grande probabilité d'événements aléatoires à l'intérieur d'une certaine durée, elle-même indéterminée. Cela peut paraître absurde dans le contexte de notre musique occidentale, mais la musique hindoue, par exemple, en combinant une sorte de « formant » structurel avec l'improvisation instantanée, accède fort aisément à ce genre de problème et lui donne une solution quotidienne. Il est évident qu'elle contraint également à une tout autre écoute et qu'elle est en cycle ouvert, tandis que nous concevons l'œuvre élaborée comme un cycle fermé de possibilités.

Voyons toutefois si, en surmontant certaines contradictions, on peut arriver à absorber le hasard.

Niveau le plus élémentaire, celui où l'on donne une certaine liberté à l'exécutant. Ne nous leurrons point ;

ce ne sera là, si elle est utilisée sommairement, qu'une sorte de *rubato* généralisé, un peu plus organique qu'auparavant (j'entends un *rubato* qui peut s'étendre aux intensités, aux registres, et au *tempo*, bien entendu). Si l'interprète peut modifier à sa guise le texte, il faut que cette modification soit impliquée par ce dernier et non qu'elle soit seulement en surcharge. Le texte musical doit porter en filigrane cette « chance » de l'interprète. Si, par exemple, dans une certaine suite de sons, j'inscris entre eux un nombre variable de petites notes, il est bien évident que le *tempo* de ces sons sera rendu constamment mouvant par l'intrusion des petites notes qui provoquent chaque fois une interruption, plus exactement une rupture de tension différente. Elles peuvent concourir à donner une impression de temps non homogène. De même, si, dans une suite rapide de notes et d'accords de même durée rythmique, qui nécessite, en revanche, des déplacements très variés (registres très proches ou très éloignés), des densités très différentes (agrégats de deux à onze sons), des attaques et des intensités excessivement différenciées, si je demande à l'exécutant d'accorder son *tempo* à la difficulté de l'exécution, il est clair que cette suite n'aura pas une pulsation rythmique régulière, mais que le rythme sera physiquement lié à la différenciation mécanique que j'exige de lui. Autre exemple : je puis demander à l'interprète non pas de ralentir, ou d'accélérer, mais d'osciller autour d'un *tempo* donné, à l'intérieur de limites plus ou moins restreintes. Je peux encore faire dépendre certaines césures, assez librement, d'une dynamique, sans toutefois préciser une marge rigide à l'*ad libitum*. J'introduis ainsi par le texte une nécessité de hasard dans l'interprétation : un hasard dirigé. Que l'on y prenne garde, ces mots de *rubato, ad libitum* ne sont ici employés que pour une commodité d'élocution, étant donné que les notions ainsi nouvellement introduites

dans la composition ne ressortissent en rien aux conceptions que ces vocables recouvrent généralement, conceptions liées simplement à la souplesse d'articulation (on y peut assimiler encore le point d'orgue et le point d'arrêt dont l'utilisation a totalement changé de sens). J'ai pris ici le cas d'un seul exécutant, mais on laisse à soupçonner le kaléidoscope qu'offrent à l'imagination plusieurs exécutants ou plusieurs groupes d'exécutants. Car on aura loisir d'utiliser alors le jeu entre les deux dimensions du texte : l'une, rigoureuse, l'autre, interprétée. On aborde, de ce fait, un domaine pragmatique qui mérite d'être examiné, l'exécution ou la direction de telles musiques posant des problèmes tout à fait inédits (la notation participe, elle aussi, à cette mise en cause) ; mais l'expérience a déjà prouvé que les partitions ainsi conçues sont réalisables. Nous en reparlerons plus loin, nous bornant pour l'instant à l'aspect « théorique » de la question.

Toutefois, quoique impliquée par le texte musical, cette « chance », redisons-le, se situe à un niveau élémentaire. Elle donne déjà des possibilités appréciables pour aérer, pour libérer l'interprétation ; elle résout, semble-t-il, le dilemme entre l'interprétation stricte et l'interprétation libérale. Peut-être, maintenant, faut-il à l'exécutant plus d'audace qu'auparavant pour « s'accorder » à l'invention du compositeur, mais — sans trop d'optimisme — on peut espérer de bons résultats de cette collaboration plus effective. Rappelons cependant combien cette liberté a besoin d'être dirigée, d'être projetée, car l'imagination « instantanée » est plus susceptible de défaillances que d'illuminations ; aussi bien ne joue-t-elle pas, cette liberté, sur l'invention à proprement parler, mais sur le pragmatisme de l'invention. Je pense que tout le monde s'accordera à reconnaître la prudence de cette position.

Au niveau de la mise en jeu des structures elles-mêmes,

je crois que l'on peut d'abord *absorber* le hasard en instaurant un certain automatisme de relation entre divers réseaux de probabilités établis au préalable. Mais, me fera-t-on remarquer, vous êtes en contradiction avec votre propos initial, où vous refusiez cet automatisme, cette objectivité comme un fétichisme du nombre. J'entends bien que cet automatisme ne doive pas s'étendre à toute la pensée créatrice, mais qu'il puisse en faire partie comme un moyen particulièrement efficace à tel moment donné de l'élaboration d'une œuvre. Rien de tel pour donner une impression de non-direction, de non-pesanteur, pour imposer la sensation d'un univers indifférencié. Cependant, selon que cet automatisme sera plus ou moins prépondérant, l'on aura une solution de hasard plus ou moins tempéré. La prolifération de ces structures automatiques devra être surveillée avec attention si l'on ne veut pas qu'une anarchie d'apparence ordonnée ronge complètement la composition et lui ôte ainsi tous ses privilèges. Étant donné la plus ou moins grande rigueur que l'on donne aux réseaux de probabilités, on obtiendra une rencontre unique ou des rencontres multiples à divers degrés, soit une chance unique ou multiple. Pratiquement, comment traduirons-nous cela ? Supposons que je choisisse des séries de durées et d'intensités et que, supposé fixé le résultat de la rencontre de ces deux séries, je veuille l'affecter à une série de hauteurs. Si je donne à la série de hauteurs des registres déterminés, il est clair qu'il n'y aura qu'une solution pour une note donnée, c'est-à-dire que cette note sera inéluctablement fixée dans son registre (fréquence absolue), dans son intensité, dans sa durée : chance unique de rencontre de ces trois organisations sur ce « point » sonore. Mais, en supposant que nous gardions la même série de sons sans lui imposer un registre, et que ce registre soit laissé à l'improvisation de l'écriture, nous aurons immédiatement une

« droite » de registres, si je puis m'exprimer ainsi, lieu géométrique de tous les « points » qui répondent aux trois autres caractéristiques : fréquence relative, générique, intensité, durée. En donnant progressivement la relativité de la registration à la durée, puis à l'intensité, j'aurai obtenu un « plan », puis un « volume » déterminé où mon « point » sonore trouvera sa justification. Si j'ai adopté cette convention géométrique, c'est uniquement pour avoir un terme de comparaison et non pour m'en référer à une exacte similitude de situation. Pour les différents ensembles de caractéristiques, il y a donc des champs de rencontre où gît la chance de l'événement musical définitivement fixé.

Une telle manipulation de ces ensembles exige une totale absence de choix dans la mise en jeu, si toutefois le choix s'insinue au fur et à mesure que se multiplient les probabilités. Ainsi on en arrive au phénomène suivant : moins on choisit, plus la chance unique dépend du pur hasard de la rencontre des objets ; plus on choisit, plus l'événement dépend du coefficient de hasard impliqué par la subjectivité du compositeur. C'est le jeu plus ou moins lâche de cette antinomie qui suscitera l'intérêt dans un passage de l'œuvre ainsi composé.



Nous avons bien précisé qu'il s'agissait, dans le cas précédent, du stade le plus élémentaire de l'automatisme, volontairement non orienté. Si nous voulons intégrer le hasard à la notion de structure elle-même dans un ensemble orienté, alors nous devons faire appel à des différenciations plus subtiles et introduire des notions comme celles de structure définie ou indéfinie, structure amorphe ou directionnelle, structure divergente ou convergente. Il est indéniable que ce développement de la chance dans la composition créera un univers

nettement plus différencié qu'auparavant et marquera un développement plus aigu d'une perception renouvelée de la forme. Dans un ensemble dirigé, ces diverses structures doivent être obligatoirement contrôlées par un « phrasé » général, comporter nécessairement un signe initial et un signe final, faire appel accessoirement à des espèces de plates-formes de bifurcation; ceci pour échapper à une perte totale du sens global de la forme aussi bien que pour éviter de donner dans une improvisation sans autre nécessité que le seul libre arbitre. Car, ainsi que nous le disions plus haut, la liberté — ou la libération — de l'exécutant ne change absolument rien à la notion de structure, le problème n'étant, en fait, que rejeté un peu plus loin, les solutions restant toujours à trouver. Je crois que l'on pourra faire ici une objection qui me semble fondée : un telle forme ne va-t-elle pas comporter un énorme danger de cloisonnement ? Ne va-t-on pas tomber dans un des défauts les plus préjudiciables à la composition proprement dite, défaut qui consiste en la juxtaposition de « sections » centrées sur elles-mêmes ? Argument justifiable seulement dans le cas où, en effet, on ne pense pas à une forme générale, mais où l'on développe, si je puis dire, de proche en proche. Pour pallier cet évanouissement de la composition, on doit avoir recours à une nouvelle notion du développement qui serait essentiellement discontinue, mais d'une discontinuité prévisible et prévue ; d'où l'introduction nécessaire des « formants » d'une œuvre et du « phrasé » indispensable à l'interrelation des structures de diverses natures.

On concevrait donc, dans une telle forme, des points de jonction, des plates-formes de bifurcation, sortes d'éléments mobiles susceptibles de s'adapter (avec certaines modifications qui y seraient inscrites dans l'éventuel) à des structures fixes éligibles de façon arbitraire, avec la restriction toutefois que, sur le «parcours» du développe-

ment, un événement donné ne saurait arriver qu'une seule fois. Enfin, pour opposer, grâce à un agrandissement de cette notion simple, l'horizontal et le vertical, certaines structures seraient juxtaposables ou superposables, totalement ou partiellement, c'est-à-dire à partir de ou jusqu'à un point de jonction donné — avec le critère positif ou négatif qu'imposera à l'écriture la nécessité ou l'absence de superposition. Nous voilà ramenés, de ce fait, à l'exigence de l'écriture : comment vont se manifester, en effet, les exigences de ces structures dans la réalisation elle-même ? Bien évidemment, cela se traduira d'abord par les timbres, phénomène le plus préhensible dans l'extérieur immédiat ; en se référant à des groupes instrumentaux ou, moins catégoriquement, à certaines combinaisons instrumentales, on clarifiera singulièrement pour l'auditeur l'entrecroisement et la multiplicité des développements ; ce sera un des moyens les plus efficaces pour les faire vivre, leur faire constamment effleurer la compréhension sensible. Mais si l'on ne veut pas se baser principalement sur le timbre — il arrive qu'un souci de monochromie puisse prévaloir — on fera intervenir le *tempo*, fixe ou changeant, comme caractéristique prédominante ; c'est, en effet, plus ou moins variable, la vitesse de déroulement d'une structure qui contribue le plus puissamment à la caractériser. Je viens de parler, en somme, de deux phénomènes « enveloppants » comme le *tempo* et le timbre; le troisième phénomène « enveloppant » sera également le type d'écriture, j'entends par là l'aspect extérieur de l'écriture elle-même dans sa conception horizontale, verticale ou oblique. Ainsi réalisée, cernée par ces trois caractéristiques externes, une structure doit répondre à la nomenclature que nous avons développée plus haut.

Nous avons parlé de structures définies ou indéfinies, divergentes ou convergentes ; ces termes caractérisent deux familles qui s'opposent dialectiquement. Repre-

nant la comparaison que nous avons faite plus haut au sujet des probabilités d'un « point » musical, nous pourrons l'étendre à la structure elle-même. On ira de l'indéfini au défini, de l'amorphe au directionnel, du divergent au convergent selon le degré plus ou moins grand d'automatisme qu'on laisse aux facteurs de développement, suivant les négations que l'on oppose, en plus ou moins grand nombre, au foisonnement illimité de leurs possibilités ; on va donc du libre jeu jusqu'au choix le plus strict, opposition classique qui a toujours régi le style sévère par rapport au style libre. Si j'ai opté pour ces différents termes, c'est pour marquer l'importance que j'affecte non seulement à la constitution interne d'une structure, mais également à ses possibilités d'enchaînement soit par iso- ou polymorphie, soit de noyau à noyau de développement. Il est indéniable que ces termes s'appliquent tant bien que mal à la musique et que, faute d'appellations plus directement appropriées — c'est à la musicologie future de les découvrir — nous devons nous contenter d'un vocabulaire dont les incidences scientifiques risquent d'être mal comprises parce qu'on ne transposera pas leur signification. Il nous faut, cependant, accepter ce risque provisoire, si l'on veut clarifier des notions qui n'en sont encore qu'à leur aube. On voit dès lors comment les « formants » de la composition pourront lier par familles ces différents types de structures, plus intrinsèquement que ne peuvent le faire les « enveloppants » circonstanciels dont j'ai parlé plus haut ; on voit aussi comment une notion générale de phrasé peut prévoir, en quelque sorte, l'ordonnance et l'agogique de ces structures dans l'œuvre composée. Partant d'un signe initial, principiel, aboutissant à un signe exhaustif, conclusif, la composition arrive à mettre en jeu ce que nous recherchions au départ de notre démarche : un « parcours » problématique, fonction du temps — un certain nombre

d'événements aléatoires inscrits dans une durée mobile — ayant toutefois une logique de développement, un sens global dirigé — des césures pouvant s'y intercaler, césures de silence ou plates-formes sonores — parcours allant d'un commencement à une fin. Nous avons respecté le « fini » de l'œuvre occidentale, son cycle fermé, mais nous avons introduit la « chance » de l'œuvre orientale, son déroulement ouvert.

Cependant, ce que nous venons de décrire s'applique, en quelque sorte, à un espace sonore homogène, de timbres, de temps, d'intervalles. Si nous cherchons à atteindre une variabilité et une relativité totale de la structure, il nous faut utiliser un espace non homogène spécialement quant à son temps et quant à ses intervalles. Dans son développement, la musique actuelle prouve qu'elle fait appel de plus en plus à des notions variables dès leur principe, obéissant à des hiérarchies en évolution. C'est pour cela que déjà nous avons vu remplacer la série de douze sons égaux par des séries de blocs sonores à la densité toujours inégale ; que nous avons vu remplacer la métrique par la série de durées et de blocs rythmiques (cellules rythmiques ou superpositions de plusieurs durées) ; que nous avons vu enfin intensité et timbre ne plus se contenter de leurs vertus décoratives ou pathétiques pour acquérir, outre ces privilèges conservés, une importance fonctionnelle qui renforce leurs pouvoirs et leurs dimensions. Grâce aux moyens électro-acoustiques, et même à divers artisanats instrumentaux, nous pouvons rompre l'homogénéité de l'espace sonore dans la répartition changeante de ses fréquences soit en créant diverses formes de tempérament, soit en excluant totalement le tempérament ; de même, le continu de la machine et le discontinu dû à la pulsation interne de l'interprète brisent, à la base même, l'homogénéité du temps musical. Tel n'est pas notre but dans cet article de montrer comment on arrive à ces espaces

non homogènes ; aussi nous contenterons-nous de remarquer le fait pour faire saisir quelles incidences il peut avoir sur la notion de structure : il lui impose une nouvelle « chance » dans son principe, et certainement la plus discrépante.

Le danger de ces recherches, si elles sont détournées, par faiblesse ou par inadvertance, de leur véritable but, le danger, donc, consiste en ce que le compositeur fuie devant sa propre responsabilité, se dérobe devant le choix inhérent à toute création. L'*ossia*, même sur un plan supérieur, ne saurait être le dernier mot de l'invention. Que l'on puisse, en revanche, adapter à la composition la notion de série elle-même, je veux dire que l'on puisse doter la structure de la notion plus générale de permutation — permutation dont les limites sont rigoureusement définies par la restriction des pouvoirs que lui impose son autodétermination — voilà une évolution logique pleinement justifiée puisque le même principe organisateur gouverne aussi bien morphologie que rhétorique.

***

Du point de vue pratique de l'exécution, que supposent, chez l'interprète, les dimensions inusitées de l'œuvre créée dans un tel contexte esthétique et poétique ? Est-il possible seulement d'accorder l'œuvre et l'instrumentiste ? l'œuvre et le chef qui doit la diriger? Certainement, oui : les exemples sont déjà là pour le prouver dans des œuvres qui inaugurent ce nouveau mode d'être musical. S'il y a un seul exécutant, aucune difficulté, si ce n'est qu'il doit avoir plus d'initiative qu'auparavant, puisque cette initiative — cette collaboration — est exigée par le compositeur. Un certain nombre de signes, différentes caractéristiques typographiques conduiront avec sûreté l'interprète dans les

choix qu'il devra opérer. (Rappelons bien que ce choix n'est pas forcément une sélection, mais peut se limiter à une liberté variable d'exécution.)

Quand il y a deux instrumentistes — deux pianos par exemple — le problème reste pratiquement inchangé, avec l'adoption supplémentaire de signaux et de repères communs. Si, par exemple, il y a superposition d'un *tempo* fixe à un piano avec un *tempo* variable à l'autre piano, un *accelerando*, par exemple, il suffira d'indiquer les points de rencontre — départ et arrivée — des deux structures, points dont les coordonnées auront été calculées par le compositeur avec la précision plus ou moins grande qu'il requiert à ce moment donné. Il se peut même que, le compositeur ayant choisi des registres appropriés, les deux structures de temps soient totalement indépendantes, auquel cas il se bornera à indiquer à l'intérieur de quel intervalle de temps il veut que de telles séquences soient jouées. Une simple accoutumance à ces repères et à ces signaux vient vite à bout de l'impression d' « abandon » qu'on peut avoir vis-à-vis de son partenaire, lorsqu'on n'est plus lié à lui par une métrique strictement synchrone.

Lorsque, enfin, on doit diriger une musique ainsi conçue, le rôle du chef consiste essentiellement à émettre des signaux, qu'une convention bien établie avec ses musiciens diversifiera en signaux spécialisés pour indiquer le départ hors du *tempo* principal, la rentrée dans ce *tempo*, ou la coïncidence périodique avec lui. Si les musiciens s'écartent individuellement du *tempo* général, un seul chef « centralise » les indications, si l'on peut dire. Mais lorsque — avec l'orchestre — un groupe de musiciens doit adopter un *tempo* variable, on fera appel soit à un chef de pupitre, soit à un chef secondaire qui se réfèrent, pour toutes les fluctuations, aux indications du chef principal. Ces problèmes de l'exécution en groupe ne sont du reste pas tellement éloignés des difficultés

que l'on trouve quotidiennement au théâtre : leur solution est relativement simple. Le seul obstacle à surmonter, dès le départ, est d'obtenir que les musiciens se sentent *libres* par rapport au chef et non « abandonnés » par lui ; il faut, par conséquent, leur donner conscience de leur *tempo* individuel par rapport au *tempo* individuel de chacun des autres, moyennant quoi les divergences se fondent en un tout équilibré.



« Vers cette conjonction suprême avec la probabilité », il est certain que l'on ne peut aller avec une inaliénable sécurité. On ne manquera certainement pas, à ce sujet, de nous intenter une fois de plus un procès pour cause de « déshumanisation »... ; les inepties de haut bord qui circulent à ce sujet sont inépuisables de monotonie ; elles peuvent se réduire, toutes, à une fort basse conception de ce que l'on entend par « humain ». Une nostalgie paresseuse, une prédilection pour les pots-pourris, très pourris, que l'on baptise quelquefois du nom de synthèses, telles sont les conduites forcées du « cœur » de ces vigilants détracteurs. Nous pouvons répondre, au plus élémentaire niveau, que, loin de le nier, de l'annihiler, nous remettons dans le circuit créateur l'interprète lui-même auquel depuis nombre d'années on avait seulement demandé de jouer le texte le plus « objectivement » possible. Que dis-je ? C'est même à une glorification de l'interprète que nous aboutissons ! Et non point d'un interprète-robot à l'effarante précision, mais à un interprète intéressé et libre de ses choix.

Quant à ceux qui s'inquiéteraient au sujet de cette dynamite que l'on introduit au cœur de l'œuvre, de ce hasard qui ne « compose » pas, pour nous faire valoir que la poétique humaine et le hasard hors de l'humain sont ennemis inaliénables, irréductibles, et que leur

amalgame ne saurait donner un résultat positif, nous leur citerons cet alinéa d'*Igitur :* « Bref, dans un acte où le hasard est en jeu, c'est toujours le hasard qui accomplit sa propre Idée en s'affirmant ou se niant. Devant son existence la négation et l'affirmation viennent échouer. Il contient l'Absurde — l'implique, mais à l'état latent et l'empêche d'exister : ce qui permet à l'Infini d'être. » Peut-être y a-t-il de l'inconscience — et de l'insolence — à entamer ce périple immergé dans l'incertitude, mais n'est-ce point le seul moyen pour essayer de *fixer l'Infini* ? Prétention inavouée de quiconque se refuse à l'hédonisme pur et simple, à l'artisanat limité, dans un univers créateur accablé, grevé d'humbles supercheries. Tout dilettante se verra déchiqueté par une responsabilité hors de ces ruses, tout travailleur — horrible — sera anéanti par l'inanité, la vacuité de son labeur. En définitive, ne serait-ce pas le seul moyen de tuer l'*Artiste ?*

PIERRE BOULEZ

ROBERT MUSIL

Un problème se pose d'abord lorsqu'on cite le nom de Robert Musil, cet écrivain autrichien né en 1880 et mort dans un exil obscur, à Genève, en 1942, laissant deux pièces de théâtre, quelques nouvelles, quelques essais et surtout un vaste roman inachevé de 1.600 pages, *Der Mann ohne Eigenschaften* (« L'Homme sans Qualités »). Quelques personnes, en effet, et non des moindres (Thomas Mann et Hermann Broch en Allemagne, André Gide et Jean Paulhan en France), semblent tenir Robert Musil pour l'un des plus grands, sinon pour le plus grand des écrivains modernes de langue allemande. Pourtant, son œuvre, son nom même sont demeurés jusqu'à hier totalement inconnus non seulement du grand public, mais encore de la grande majorité des critiques et des lettrés, en Allemagne comme ailleurs. Comment expliquer ce phénomène ? On peut en donner plusieurs raisons diverses, mais convergentes.

Robert Musil, qui avait commencé une brillante carrière d'ingénieur et de mathématicien, puis de non moins brillantes études philosophiques et psychologiques en Autriche et en Allemagne au début de ce siècle, publia, assez jeune encore (en 1906), un bref roman : *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* (« Les Perplexités de l'élève Törless »), qui le signala aussitôt à l'attention des critiques et lui valut une réputation internationale. Puis quelques œuvres moins importantes, ou plus difficiles à interpréter (des pièces et des recueils de nouvelles), n'obtinrent guère qu'un succès limité. Alors, ayant renoncé aussi bien aux carrières officielles qu'à la réussite littéraire immédiate, Musil s'engagea dans ce qui devait être l'aventure de sa vie : la création d'un vaste roman, *L'Homme sans Qualités*, qui serait, dans l'idée de son auteur, la recherche scrupuleuse, froidement ardente, du salut de

l'esprit dans le monde moderne. Cette œuvre allait bientôt accaparer entièrement son auteur et devenir la somme d'une expérience à la fois vaste, précise et profonde, le travail d'une intelligence très exceptionnelle, l'opération d'un esprit créateur et critique tout ensemble, aussi indépendant qu'il est possible de la mode et de toute théorie esthétique quelle qu'elle fût. Le premier volume parut en 1931 ; en 1933, on sait dans quelles ténèbres l'Allemagne allait entrer ; quant à la France, qui aurait pu, guidée par la clairvoyance de certains, donner aux premiers éléments de cette œuvre l'accueil qu'ils méritaient, il faut songer quelles difficultés s'opposaient, pour un traducteur et surtout pour un éditeur, à la publication d'une œuvre aussi dense, aussi vaste et dont, au surplus, on ne voyait pas bien encore où elle pourrait aboutir.

Mais ce sont là raisons extérieures encore ; de plus profondes gardèrent Musil dans une obscurité dont il souffrait beaucoup, si méprisant qu'il ait pu être à l'égard des facilités du succès, des malentendus de la gloire.

Robert Musil fut, en effet, l'un des esprits les plus exigeants de notre époque. On serait même tenté de voir en lui une sorte de saint de l'intelligence. Il n'a jamais cru que les problèmes oppressants, meurtriers, de notre temps pussent être résolus, ou seulement analysés, en renonçant aux droits d'une raison lucide, d'une pensée aiguë, d'une âme fière. Il ne pensait même pas qu'il fallût « s'engager » dans les combats du siècle pour les comprendre ou les purifier ; il comprenait, au contraire, qu'il ne résisterait à la poussée des puissances obscures que par un affinement toujours plus grand de sa pensée, un approfondissement graduel de sa réflexion, un raidissement de son exigence d'exactitude. En quoi il s'opposait résolument (et son œuvre avec lui) à toutes les formes de l'esprit du temps, même les moins basses. Il exigeait du lecteur une patience, une curiosité, une sévérité dont on se demande si elles se trouvent encore ; et, bien que son œuvre, avec tout le sens dont elle est chargée, garde les prestiges de l'art, les accents mordants de la satire et les ombres de la poésie, il est naturel et comme fatal qu'elle ne puisse s'imposer qu'avec une extrême lenteur.

*
* *

A propos de Robert Musil, on a quelquefois cité le nom de Proust, celui de Joyce : oui, si l'on veut caractériser en peu de mots son importance dans la littérature contemporaine ; non, si l'on veut définir avec précision son œuvre, extrêmement éloignée aussi bien de la *Recherche du Temps perdu* que de l'*Ulysse.*

Cette œuvre a commencé par un roman, *Les Perplexités de l'élève Törless,* qui peint avec une singulière force d'objectivité la naissance d'une conscience à travers les désordres de l'adolescence : serions-nous dans la psychologie ? Si l'on veut, mais aussi au-delà : dans ce roman, paru en 1906, il est possible de voir la peinture de la puissance et des abus de la puissance, la préfiguration du nazisme. La minutie, la profondeur de l'analyse psychologique ont souvent trompé les lecteurs de Musil : on jugeait que ses diverses œuvres ne faisaient que renchérir sur les finesses du roman psychologique, qu'elles étaient déjà démodées. On ne voyait qu'un de leurs aspects.

*
* *

Un autre est la précision de la pensée : « Ce livre, écrivit Musil en 1932 à propos de *L'Homme sans Qualités,* a une passion qui semble déplacée aujourd'hui dans les lettres, celle de la justesse, de l'exactitude. » La formation scientifique de Musil nourrit toute son œuvre d'un souci de précision (aussi bien dans la construction de l'œuvre que dans la réflexion de détail) qui est, en effet, exceptionnel dans la littérature. Mais, à cette finesse de l'analyse, à cette rigueur de la pensée, se combine ce qu'il faut bien appeler une sensibilité poétique si l'on entend par là le sens de ce qui, précisément, échappe à la psychologie et à la mathématique.

*
* *

Il n'est pas un livre de Robert Musil qui soit sans intérêt ; mais il est vrai que sa grande œuvre est le roman auquel il

travailla plus de vingt ans sans pouvoir l'achever, *L'Homme sans Qualités*. Comment situerons-nous, en quelques lignes, ce monument ?

En août 1913, à Vienne, un jeune savant de trente-deux ans, Ulrich, en qui se retrouve maint trait de l'auteur, mais de ses pensées plus encore que de sa personne ou surtout de sa vie, décide de renoncer à toute carrière officielle et de prendre « congé de sa vie » pendant un an pour trouver une juste application, un bon usage de ses dons. Il est « l'homme sans qualités », l'homme à qui ses qualités (bonnes ou mauvaises) sont étrangères, l'homme qu'on ne peut qualifier, l'homme privé de centre, le héros de l'esprit européen moderne. Pendant les six premiers mois de son congé, Ulrich est mêlé à une vaste campagne pacifiste qui occupe les milieux aristocratiques et intellectuels de Vienne ; puis, à la mort de son père, il retrouve sa sœur Agathe et s'en éprend. A la fin de l'année de congé, prévisible dès le début de l'œuvre, la guerre éclate, et c'est sur la mobilisation que le roman se serait achevé.

Il s'agit, si l'on veut, d'une peinture de la société autrichienne d'avant 14 (dans la première partie) ; de l'histoire d'un amour étrange (dans la seconde). Il s'agit de la recherche d'une voie juste et, en même temps, de la critique de toutes les fausses voies dans lesquelles l'esprit moderne s'est engagé en notre siècle. Il s'agit d'une des descriptions les plus profondes qui aient été données des racines de la guerre ; il s'agit aussi d'un essai de « mystique diurne ». Musil s'est acharné à cette œuvre pendant que le monde s'écroulait : non qu'il se détournât du monde, de cet écroulement qui était au contraire son seul souci ; mais il pensait qu'un homme comme lui ne pouvait mieux répondre à la ruine qu'en écrivant ce livre, qui est en effet l'un des plus admirables antidotes que l'on puisse prescrire contre la grossièreté, l'imprécision et la facilité contemporaines.

PHILIPPE JACCOTTET

L'ACTION PARALLÈLE

L'*Action parallèle* est un fragment du roman de Robert Musil : *L'Homme sans Qualités.*

Au moment même où Ulrich, l' « Homme sans qualités », décide (en août 1913) de prendre « congé de sa vie » pendant un an pour chercher le chemin d'une vie enfin juste (c'est un homme d'environ trente ans, ancien ingénieur et mathématicien comme Musil lui-même), une lettre de son père, homme à qualités par excellence, l'embarque dans une campagne destinée à célébrer l'anniversaire des soixante-dix ans de règne de l'empereur d'Autriche ; campagne idéaliste et pacifiste qui aboutira à la mobilisation d'août 1914, et qui forme le cadre essentiel de la deuxième partie du roman. On en trouvera ici le début.

PH. J.

Où l'on découvre l'Action parallèle, et son animateur.

Le véritable moteur de la grande Action patriotique (qui sera nommée désormais par abréviation, parce qu'elle avait à « faire valoir tout le poids d'un jubilé de soixante-dix années riches de soucis et de bénédictions à côté d'un petit jubilé de trente ans », *l'Action parallèle*), n'était pas le comte Stallburg, mais son ami, Son Altesse le comte Leinsdorf. Dans le beau cabinet de travail à hautes fenêtres de ce grand seigneur, au centre de nombreuses épaisseurs de silence, de dévotion, de galons d'or et dans la solennité de la gloire, le secrétaire de Son Altesse, au moment où Ulrich faisait sa visite à la Hofburg, était debout, un livre à la main, et en lisait à Son Altesse le passage qu'elle l'avait chargé de trouver. C'était cette fois quelques mots de J. G. Fichte, qu'il avait découverts dans les *Discours à la Nation allemande* et jugeait tout indiqués : « Pour être délivrés

du péché originel de paresse, lisait-il, et de ses séquelles, lâcheté et fausseté, les hommes ont besoin de modèles qui construisent devant eux le mystère de la liberté, comme ils en ont eu dans la personne des fondateurs de religions. L'entente nécessaire sur le problème des convictions morales se fait dans le sein de l'Église, dont les symboles doivent être considérés non point comme une matière, mais comme des moyens d'enseignement, utiles à proclamer les vérités éternelles. » Il avait insisté sur les mots *paresse, construire devant eux, église.* Son Altesse avait écouté avec bienveillance ; elle se fit montrer le livre, puis, néanmoins, hocha la tête. « Non, dit le comte immédiat de l'Empire, le livre serait bien, mais ce passage protestant sur l'Église ne va pas ! » Le secrétaire eut un regard amer comme un petit employé à qui son directeur refuse pour la cinquième fois la rédaction d'un acte, et objecta prudemment : « Fichte ne ferait-il pas une excellente impression sur les cercles nationalistes ? — Je crois, répliqua Son Altesse, que nous devrons y renoncer pour le moment. » En refermant le livre, elle referma aussi son visage ; à la vue de ce visage muettement impératif, le secrétaire se ferma à son tour en une révérence respectueuse et reprit le Fichte pour le desservir et le remettre sur les rayons de la bibliothèque avec tous les autres systèmes philosophiques du monde : on ne cuisine pas soi-même, c'est un soin qu'on laisse à ses gens.

« Ainsi, dit le comte Leinsdorf, nous en restons pour le moment à ces quatre points : Empereur de la Paix, Borne de l'Europe, vraie Autriche et Capital-Culture. Réglez-vous là-dessus pour la circulaire. »

Son Altesse avait eu à l'instant même une idée politique qui, traduite en paroles, eût pris à peu près cette tournure : « Ils y viendront d'eux-mêmes ! » Elle entendait par là les milieux qui, dans son pays, se sentaient plus proches de l'Allemagne que de l'Autriche. Ils lui étaient

désagréables. Si son secrétaire avait trouvé une citation de nature à flatter leurs sentiments (c'était dans ce dessein qu'on avait choisi J. G. Fichte), le passage aurait sans doute été relevé ; lorsque ce détail gênant s'y opposa, le comte Leinsdorf eut un soupir de soulagement.

Son Altesse le comte Leinsdorf était l'inventeur de la grande Action patriotique. Lorsque était arrivée d'Allemagne la stimulante nouvelle, il avait trouvé d'abord l'expression « Empereur de la Paix ». Aussitôt s'y était liée l'image d'un souverain de quatre-vingt-huit ans, vrai père de ses sujets, et d'un règne ininterrompu de soixante-dix années. Ces deux images avaient naturellement les traits, qui lui étaient si familiers, de son impérial maître ; néanmoins, l'auréole qui les nimbait n'émanait pas de Sa Majesté, mais de la gloire de posséder le souverain le plus vieux et le règne le plus long du monde. Des esprits obtus eussent pu se sentir tentés de ne voir là que le plaisir d'avoir chez soi un objet rare (un peu comme si le comte Leinsdorf avait attaché plus de prix à l'un de ces rarissimes « Sahara » rayés transversalement avec filigrane et une dent manquante qu'à un Greco, ce qui était d'ailleurs effectivement le cas, bien qu'il possédât les deux et ne négligeât pas tout à fait sa célèbre collection de tableaux) ; ces esprits ne comprennent pas, précisément, qu'une comparaison peut enrichir davantage que la plus grosse fortune du monde. Dans cette allégorie du vieux souverain, le comte Leinsdorf voyait à la fois la patrie qu'il aimait, et le monde qui devait la prendre pour modèle. De grandes et douloureuses espérances l'agitaient. Il n'aurait pu dire si ce qui l'émouvait le plus était la souffrance de découvrir sa patrie écartée de la place d'honneur qui lui revenait dans la « grande famille des peuples », ou la jalousie à l'égard de la Prusse qui en avait été la cause en 1866 (par quelle perfidie !), ou

si, plus simplement, l'emplissaient la fierté qu'inspire la noblesse d'un vieil État, et le désir de le citer en exemple ; selon lui, les peuples européens roulaient tous dans le gouffre de la démocratie matérialiste, et ce qu'il envisageait, c'était un symbole sublime qui devait être pour eux à la fois un avertissement et un appel à rentrer en eux-mêmes. Il voyait clairement qu'il devait se passer quelque chose qui mettrait l'Autriche à la tête des autres nations, afin que cette « brillante manifestation de la vitalité autrichienne » fût pour le monde entier comme une « borne » , un jalon qui lui servît à retrouver sa vraie nature, et il comprenait aussi que tout cela était lié à la possession d'un Empereur de la Paix de quatre-vingt-huit ans. En fait, c'était encore tout ce que savait le comte Leinsdorf, et c'était fort vague. Mais on ne pouvait douter qu'une grande pensée ne se fût emparée de lui. Celle-ci, non contente d'enflammer sa passion (chose qui eût dû tout de même éveiller la méfiance d'un chrétien éduqué sévèrement dans le sentiment de ses responsabilités), s'épanchait encore, avec la plus grande évidence, en des images aussi sublimes, aussi radieuses que « le Souverain », « le Pays » et « le Bonheur universel ». Et ce qui restait dissimulé dans cette pensée n'arrivait pas à inquiéter Son Altesse. Le comte Leinsdorf connaissait parfaitement la doctrine théologique de la *contemplatio in caligine divina*, de la contemplation dans l'obscurité divine, qui, infiniment claire en soi, est pour l'intellect humain aveuglement et ténèbres ; d'ailleurs, il avait toujours été convaincu qu'un homme qui fait de grandes choses ignore généralement pourquoi. Cromwell ne l'a-t-il pas dit : « Un homme ne va jamais plus loin que lorsqu'il ignore où il va » ? Le comte Leinsdorf s'abandonnait donc en toute tranquillité d'esprit à la jouissance de sa comparaison, dont ce qu'elle avait de peu clair, il le sentait, l'excitait plus profondément que toutes les clartés.

En dehors des comparaisons, d'ailleurs, il faut dire que ses conceptions politiques avaient une extraordinaire fermeté et cette liberté, inséparable des grands caractères, que seule une absence complète de doutes rend possible. Comme majorataire, il était membre de la Chambre des Seigneurs, mais n'avait ni activité politique ni fonction à la Cour ou dans l'État ; il était « simple patriote ». Mais c'est précisément pour cette raison, et pour l'indépendance que lui donnait sa fortune, qu'il était devenu le centre de ralliement de tous les patriotes qui suivaient d'un œil inquiet l'évolution de l'Empire et de l'humanité. L'obligation morale de ne pas être un simple spectateur de cette évolution, mais de « lui tendre d'en haut une main secourable », avait imprégné toute sa vie. Du « peuple », il était convaincu qu'il était « bon » ; comme dépendaient de lui non seulement ses nombreux fonctionnaires, employés et domestiques, mais encore, dans leur existence économique, d'innombrables êtres, il n'avait jamais vu le peuple sous un autre angle, hors les dimanches et jours fériés où celui-ci surgit des coulisses, cohue aimablement bariolée, tel un chœur d'opéra. C'est pourquoi tout ce qui ne correspondait pas à cette image était attribué par lui à des « éléments subversifs » ; c'était, selon lui, l'œuvre d'individus irresponsables, dépourvus de maturité et avides de sensation. Élevé dans une atmosphère féodale et religieuse, ne risquant jamais aucune contradiction dans ses rapports avec les bourgeois, non sans lectures, mais rendu incapable, sa vie durant, par le contre-coup de la pédagogie ecclésiastique qui avait préservé sa jeunesse, de voir dans un livre autre chose que la confirmation ou la déviation de ses propres principes, il ne connaissait les conceptions de ses contemporains qu'à travers les querelles parlementaires ou journalistiques ; comme il avait assez de connaissances pour relever tout ce qu'elles avaient de superficiel, il se

voyait chaque jour confirmé dans ce préjugé que le vrai monde bourgeois, bien compris, n'était autre que ce qu'il en pensait. L'adjonction de l'adjectif « vrai » à des opinions politiques était d'ailleurs un des moyens qu'il avait de se reconnaître dans un monde qui, bien que créé par Dieu, ne le renie que trop souvent. Il était fermement convaincu que le vrai socialisme était en harmonie avec ses conceptions ; son idée la plus personnelle avait même toujours été, mais il n'osait encore se l'avouer tout entière à lui-même, de jeter un pont grâce auquel les socialistes pourraient passer dans son propre camp. Il est bien clair qu'aider les pauvres est un devoir de chevalerie, et qu'il ne peut y avoir une grande différence pour la vraie haute noblesse, entre un bourgeois directeur de fabrique et ses ouvriers ; « Au fond, nous sommes tous intimement socialistes » était une de ses phrases favorites, qui revenait à peu près à dire, ni plus ni moins, qu'il n'y a plus de différences sociales dans l'Au-delà. Dans le monde, en revanche, il les tenait pour des réalités nécessaires et attendait de la classe ouvrière qu'elle renonçât, pour peu qu'on lui fît quelques avances sur le plan du bien-être matériel, aux slogans déraisonnables qu'on lui avait inculqués et reconnût cet ordre naturel du monde dans lequel chacun trouve, à la place qui lui est destinée, son devoir et ses chances de réussite. C'est pourquoi le vrai noble lui paraissait aussi important que le vrai ouvrier, et la solution des problèmes politiques et économiques se ramenait au fond pour lui à une vision harmonieuse qu'il appelait « le Pays ».

Son Altesse n'eût pu dire exactement quelle fraction de ces pensées l'avait occupée pendant le quart d'heure qui avait suivi le départ de son secrétaire. Peut-être en avait-elle parcouru tout le cycle. L'homme, de taille moyenne, âgé peut-être de soixante ans, était assis immobile devant son bureau, les mains croisées sur les

genoux, sans se rendre compte qu'il souriait. Il portait un col bas, parce qu'il avait une tendance au goitre, et l'impériale, pour la même raison peut-être, ou parce qu'il rappelait un peu, ainsi, les portraits d'aristocrates bohêmes du temps de Wallenstein. Une haute pièce s'élevait autour de lui, laquelle à son tour était enveloppée par les grandes pièces vides de l'antichambre et de la bibliothèque, autour desquelles, écorce sur écorce, de vastes espaces, le silence, la dévotion, la solennité et enfin la couronne de deux escaliers de pierre courbes s'étendaient ; à l'endroit où ils débouchaient dans l'entrée se dressait, dans son lourd manteau galonné, bâton à la main, le grand portier ; il regardait par l'ouverture du portail la fluidité claire du jour où les piétons nageaient comme dans un bocal à poissons rouges. A la limite de ces deux mondes montaient les volutes exubérantes d'une façade rococo, célèbre auprès des historiens d'art non seulement pour sa beauté, mais encore parce qu'elle était plus haute que large ; elle passe aujourd'hui pour la première tentative que l'on ait faite de tendre la peau d'un manoir de campagne, avec son ample confort, sur le squelette de la maison citadine, construite selon les plans étriqués de l'esprit bourgeois ; elle représente par conséquent l'un des témoins majeurs de la transition entre la seigneurie féodale et le style de la démocratie bourgeoise. Là, l'existence des Leinsdorf (les livres d'art l'attestaient) était absorbée par le siècle. Mais celui qui l'ignorait ne s'en apercevait pas davantage que la goutte d'eau qui se rue dans un tuyau n'en discerne les parois ; il remarquait seulement l'ouverture grisâtre et molle du portail dans la rue ailleurs dure, cavité surprenante, presque excitante, tout au fond de laquelle brillait sur la canne du portier l'or des galons et du pommeau. Quand il faisait beau, ce portier s'avançait devant l'entrée ; il se tenait là comme un joyau multicolore, visible de loin,

serti dans une enfilade de maisons dont personne ne prenait conscience bien que ce soient leurs murs qui ordonnent les premiers le grouillement sans nombre et sans nom de la rue. On peut parier qu'une grande partie de ce « peuple » sur le bon ordre duquel veillait sans cesse avec sollicitude le comte Leinsdorf, ne rattachait guère à son nom, s'il tombait dans la conversation, que le seul souvenir de ce portier.

Son Altesse n'y eût rien vu d'humiliant ; posséder de tels portiers lui fût bien plutôt apparu comme le signe même de ce « vrai désintéressement » qui sied à un homme de qualité.

L'Action parallèle,
en la personne d'une dame influente
et d'une indicible grâce spirituelle,
semble prête à dévorer Ulrich.

C'est à ce même comte Leinsdorf qu'Ulrich, selon le vœu du comte Stallburg, eût dû rendre ses devoirs, mais il avait résolu de s'en dispenser ; en revanche, il se proposait de faire à sa « grande cousine » la visite recommandée par son père, car il était curieux de la voir une fois de ses propres yeux. Il ne la connaissait pas, mais éprouvait depuis quelque temps déjà une aversion particulière à son égard : des gens qui étaient au courant de leurs liens de parenté et qui lui voulaient du bien l'avaient plus d'une fois conseillé en ces termes : « Cette femme est de celles qu'un homme comme vous devrait connaître ! » Et, disant cela, ils mettaient sur le *vous* cet accent qui doit prouver à l'interpellé son aptitude singulière à apprécier une pareille perle, cet accent qui peut révéler une flatterie sincère ou, aussi bien, receler la conviction que vous êtes le toqué idéal pour de telles relations. C'est pourquoi il s'était souvent informé des qualités qui distinguaient cette

femme, mais sans jamais obtenir de réponse satisfaisante. Ou bien on lui disait : « Elle a une indicible grâce spirituelle », ou bien : « Elle est la femme la plus belle et la plus intelligente que nous ayons ici ! » Quelques-uns disaient simplement : « C'est une créature idéale ! » « Quel âge a donc cette personne ? » demandait Ulrich ; mais personne ne le savait et, d'ordinaire, celui que l'on interrogeait ainsi s'étonnait de n'avoir pas pensé lui-même à poser la question. « Et qui donc est son amant ? » demandait à la fin Ulrich impatienté. « Une liaison ? » Le jeune homme point inexpérimenté avec lequel il parlait manifestait quelque surprise. « Vous avez tout à fait raison. Personne ne songerait à faire une telle supposition. » « C'est donc une beauté spirituelle, une seconde Diotime », se disait Ulrich. Et, de ce jour, il la nomma ainsi à part soi, du nom de cet illustre professeur d'amour.

En réalité, Diotime se nommait Ermelinda Tuzzi et même, en vérité, tout bonnement Hermine. Ermelinda n'est pas du tout la traduction d'Hermine ; mais elle avait acquis le droit de porter ce beau nom par une sorte d'inspiration intuitive, du jour où il était tombé dans son oreille telle une révélation, bien que son mari s'appelât simplement Hans et non Giovanni et n'eût appris l'italien, en dépit de son patronyme, qu'à l'Académie consulaire. Ulrich ne nourrissait pas de moindres préjugés à l'égard de ce sous-secrétaire qu'à l'égard de sa femme. Il était, dans un ministère qui, en tant que Ministère des Affaires étrangères et de la Maison impériale, se montrait encore plus féodal que les autres départements, le seul fonctionnaire bourgeois bénéficiant d'un véritable pouvoir. Il dirigeait la division la plus influente, passait pour la main droite et même, si l'on en croyait les on-dit, pour le cerveau de ses ministres, et faisait partie du petit nombre d'hommes qui pouvaient influencer les destinées de l'Europe. Mais quand un membre de

la bourgeoisie est parvenu à se créer une pareille situation dans un milieu aussi hautain, on a le droit d'en conclure à des qualités d'un certain ordre et de lui supposer le don avantageux de se rendre indispensable tout en restant modestement en retrait ; Ulrich n'était pas très éloigné de s'imaginer l'influent sous-secrétaire sous les traits d'un maréchal des logis chef que son grade oblige à commander à des cadets de la haute noblesse. Le complément naturel de cette image était une compagne qu'il se représentait, en dépit de tant d'éloges dédiés à sa beauté, ambitieuse, plus très jeune et corsetée de culture bourgeoise.

Mais la surprise d'Ulrich fut grande. Lorsqu'il lui rendit ses devoirs, Diotime le reçut avec le sourire indulgent de la femme importante qui se sait belle par-dessus le marché et doit bien pardonner aux hommes, toujours superficiels, de ne penser jamais qu'à sa beauté.

« Je vous attendais », dit-elle, et Ulrich se demanda si c'était une amabilité ou un reproche. La main qu'elle lui tendit était grasse et légère.

Il la retint un instant de trop, car de cette main, ses pensées ne parvinrent pas à se détacher tout de suite. Elle était dans la sienne tel un pétale épais ; les ongles pointus, comme des élytres, semblaient capables à tout instant de s'envoler avec elle dans l'invraisemblable. Ulrich avait été subjugué par l'extravagance de la main féminine, cet organe somme toute indécent qui, comme la queue des chiens, touche à tout, mais n'en est pas moins officiellement le siège de la fidélité, de la noblesse et de la tendresse. Pendant ces quelques secondes, il put constater que le cou de Diotime avait quelques bourrelets dissimulés sous la peau la plus fine ; ses cheveux étaient rassemblés à la grecque au sommet de la tête, et ce chignon, qui se tenait tout droit, ressemblait, dans sa perfection, à un nid de guêpes. Ulrich se sentit aiguillonné par un sentiment d'hostilité, un désir d'irriter

cette femme souriante, mais il ne pouvait se soustraire entièrement à sa beauté.

Diotime, elle aussi, le regarda, on pourrait presque dire : l'examina longtemps. Elle avait ouï dire de ce cousin beaucoup de choses qui dégageaient, pour ses narines, un léger fumet de scandale et, de plus, cet homme était son parent. Ulrich observa qu'elle non plus ne pouvait entièrement se soustraire à l'impression physique qu'il produisait sur elle. Il en avait l'habitude. Il était rasé de près, grand, athlète souple et bien entraîné ; son visage était clair et impénétrable ; en bref, il se considérait parfois comme l'idée même que la plupart des femmes se font d'un homme encore jeune et fascinant ; toutefois, il n'avait pas toujours la force de les détromper à temps. Mais Diotime se défendit par la compassion spirituelle. Ulrich nota qu'elle le dévisageait longuement avec des sentiments qui visiblement n'étaient point désagréables, songeant peut-être que les nobles qualités qu'il semblait posséder si évidemment n'avaient été qu'étouffées par sa mauvaise conduite et pouvaient donc être sauvées. Bien qu'elle ne fût pas beaucoup plus jeune qu'Ulrich et que son corps eût atteint son plein épanouissement, elle donnait l'impression que son esprit n'était pas encore éclos, et ce quelque chose de virginal formait un étrange contraste avec la conscience qu'elle avait de sa valeur. Ainsi continuaient-ils à s'observer alors même qu'ils avaient déjà engagé la conversation.

Diotime commença en déclarant que l'Action parallèle était une occasion unique de donner une réalité à ce que l'on jugeait être les choses les plus importantes et les plus grandes de la vie. « Nous devons et nous voulons donner réalité à une très grande idée. Nous en avons l'occasion, il serait criminel de la laisser passer ! »

Naïvement, Ulrich demanda : « Pensez-vous à quelque chose de précis ? »

Non, Diotime ne pensait à rien de précis. Comment l'aurait-elle pu, d'ailleurs ? Aucun homme, parlant de ce qu'il y a de plus grand et de plus important au monde, ne prétend que ces choses aient une réalité. Mais à quelle étrange qualité du monde cela correspond-il ? Tout se ramène à dire qu'une chose est plus grande, plus importante, plus belle ou plus triste qu'une autre, c'est-à-dire à un classement et à des comparatifs, et il n'y aurait pas de sommet, pas de superlatif ? Mais si l'on rend attentif à cela quelqu'un qui se préparait justement à vous parler de ce qu'il y a de plus grand et de plus important au monde, ce quelqu'un se méfie aussitôt, pensant avoir affaire à un homme insensible et sans idéal. C'était le cas de Diotime, et c'est ainsi qu'avait parlé Ulrich.

Diotime, en femme dont l'esprit faisait l'admiration de tous, jugea l'intervention d'Ulrich irrévérencieuse. Puis elle sourit et répondit : « Il est tant de choses grandes et bonnes qui ne sont pas encore réalisées que le choix ne sera point facile. Mais nous créerons des comités représentatifs de tous les milieux pour nous aider. Ne pensez-vous pas, Monsieur de..., qu'il y ait un profit extraordinaire à pouvoir, en pareille occasion, exhorter une nation, et même le monde entier, à se rappeler, au sein même de l'agitation matérialiste, l'existence du spirituel ? N'allez surtout pas croire que nous songions à quoi que ce soit de patriotique, au sens depuis longtemps démodé de ce terme ! »

Ulrich se déroba derrière une plaisanterie.

Diotime ne rit pas ; elle se contenta de sourire. Elle avait l'habitude des hommes d'esprit ; mais ceux qu'elle connaissait n'étaient pas seulement des hommes d'esprit. Le paradoxe pour le paradoxe lui paraissait trahir un manque de maturité et éveilla en elle le besoin de rappeler à son parent la gravité de la vie réelle qui donnait à la grande entreprise patriotique sa dignité et ses

responsabilités. Elle parlait maintenant sur un autre ton, à la fois péremptoire et engageant ; Ulrich, involontairement, chercha entre ses mots ces rubans jaunes et noirs qui, dans les ministères, servaient à attacher les feuillets des dossiers. Toutefois, ce n'étaient pas seulement des expressions de grand politique, mais aussi des formules d'intellectuel qui tombaient des lèvres de Diotime : « cette époque sans âme, dominée par la logique et la psychologie », « le présent et l'éternité » ; tout à coup, il fut aussi question de Berlin, et de ce « trésor d'émotion dont le monde autrichien, à l'opposé de la Prusse, s'était institué le gardien ».

Une ou deux fois, Ulrich essaya d'interrompre ce discours du trône spirituel ; mais à l'instant même, l'encens de la haute bureaucratie couvrait son interruption d'un nuage, dissimulant avec délicatesse son manque de tact. Ulrich fut émerveillé. Il se leva, sa première visite touchait visiblement à sa fin.

Dans le temps qu'il battait en retraite, Diotime le traita avec cette prévenance aimable, prudemment mais ostensiblement exagérée, qu'elle imitait de son mari ; celui-ci en faisait usage dans ses relations avec les jeunes nobles qui étaient ses subordonnés et pouvaient devenir un jour ses ministres. On percevait, dans la manière dont elle l'invita à revenir, l'incertitude présomptueuse de l'esprit en face d'une vitalité plus brutale. Lorsqu'il tint de nouveau dans la sienne sa douce et légère main, ils se regardèrent dans les yeux. Ulrich eut l'impression très nette qu'ils étaient destinés à se créer l'un à l'autre de grands ennuis d'amour.

« Décidément, se dit-il, une hydre de beauté ! » Il avait eu l'intention de laisser la grande Action patriotique l'attendre en vain, mais celle-ci semblait s'être incarnée en Diotime et se tenait prête à le dévorer. C'était une impression quasi comique. Malgré son âge et son expérience, il se faisait l'effet d'un petit ver

nuisible qu'une grosse poule considère avec attention. « Pour l'amour de Dieu, dit-il, surtout ne nous laissons pas entraîner à quelque petit forfait par cette géante idéale ! » Il était las de sa liaison avec Bonadea et se faisait un devoir de l'extrême réserve.

En quittant la maison, il fut consolé par une impression agréable qui l'avait déjà frappé à l'entrée. Une petite bonne aux yeux rêveurs l'accompagnait. Dans l'obscurité de l'antichambre, ses yeux lui avaient rappelé un papillon noir lorsqu'ils avaient voltigé jusqu'à lui pour la première fois ; maintenant qu'il s'en allait, ils s'enfonçaient dans l'obscurité comme de sombres flocons de neige. Quelque chose d'arabo-judaïque, une suggestion dont il n'avait pas eu clairement conscience, enveloppait cette enfant avec une douceur si discrète qu'Ulrich, cette fois encore, oublia de l'examiner plus attentivement ; il fallut qu'il se retrouvât dans la rue pour sentir qu'après Diotime, la vision de cette petite personne avait été quelque chose d'extraordinairement vif et salubre.

Première apparition d'un grand homme.

Le départ d'Ulrich laissa Diotime et sa femme de chambre légèrement émues. Mais, tandis que le petit lézard noir, du seul fait de reconduire à la porte un visiteur de marque, se sentait grimper comme un éclair le long d'un haut mur scintillant, Diotime examinait méticuleusement l'impression qu'Ulrich lui avait faite, en femme qui ne se sent pas sans agrément touchée à tort, parce qu'elle sait trouver en elle la force d'une tendre remontrance. Ulrich ne savait pas que le même jour était entré dans la vie de Diotime un autre homme, qui s'élevait sous ses yeux telle une de ces montagnes géantes d'où l'on découvre les plus vastes panoramas.

Peu après son arrivée, M. le Dr Paul Arnheim avait rendu ses devoirs à Diotime.

Il était démesurément riche. Son père passait pour le premier maître de « l'Allemagne de fer » (le sous-secrétaire Tuzzi lui-même s'était permis ici un calembour, bien qu'il prétendît qu'il faut se montrer avare de paroles et que les calembours, si une conversation brillante exige que l'on y recoure parfois, ne doivent jamais être trop bons sous peine de « faire bourgeois »). Tuzzi avait donc recommandé à son épouse de traiter ce visiteur avec toutes les marques de la distinction : sans doute ces gens-là ne régnaient-ils pas encore en Allemagne, sans doute leur influence ne pouvait-elle être comparée à celle des Krupp, mais cela pouvait venir d'un jour à l'autre ; et Tuzzi avait ajouté, d'après des rumeurs confidentielles, que ce fils (qui d'ailleurs avait largement dépassé la quarantaine), loin d'ambitionner simplement de succéder à son père, se préparait, en s'appuyant sur le cours des événements et sur ses relations internationales, à devenir ministre de l'Empire. De l'avis du sous-secrétaire, la chose était en fait, sauf cataclysme, absolument exclue.

Il ne se doutait guère de la tempête qu'il avait soulevée dans l'imagination de son épouse. L'une des convictions des gens de son milieu était, cela va de soi, qu'il ne faut pas estimer trop les « marchands » ; mais, comme toutes les personnes de mentalité bourgeoise, elle admirait la richesse dans certaines régions profondes de son cœur où ses convictions n'avaient pas entrée, et rencontrer personnellement un homme si démesurément riche, c'était un peu comme de se voir pousser des ailes d'ange, toutes dorées. Sans doute Ermelinda Tuzzi avait-elle pris l'habitude, depuis l'ascension de son mari, de fréquenter la richesse et la gloire ; mais la gloire conquise par les ouvrages de l'esprit fond étrangement vite pour peu que l'on fréquente ceux qui en sont les porteurs, et la richesse féodale, quand elle ne prend pas la forme des folles dettes de quelque jeune attaché d'ambassade,

reste liée à un style de vie traditionnel et ne peut atteindre à cette profusion de l'argent qu'on entasse librement en montagnes, ni à ce frisson de l'or, à ces étincelantes cascades avec quoi les grandes banques et les industries internationales règlent leurs affaires. La seule chose que Diotime sût de la banque était que même les employés de moyenne importance, lorsqu'ils voyageaient pour affaires, le faisaient en première classe, alors qu'elle se trouvait obligée de voyager en seconde quand son mari ne l'accompagnait pas ; c'est là-dessus qu'elle avait jugé le luxe dont devaient s'entourer les despotes de ce monde des mille et une nuits.

Rachel, sa petite bonne (inutile de dire que Diotime, quand elle l'appelait, prononçait son nom à la française), lui avait appris des choses fabuleuses. La moindre de ses révélations était que le nabab avait débarqué avec toute sa suite, qu'il avait loué un hôtel entier et qu'il traînait avec lui un petit esclave nègre. La vérité était considérablement plus modeste ; ne serait-ce que parce que Paul Arnheim ne s'affichait jamais. Seul le garçon noir était réel. Des années auparavant, comme il voyageait dans l'extrême sud de l'Italie, Arnheim l'avait enlevé à une troupe de danseurs et emmené, à la fois dans le désir de s'en parer et avec la vague intention de tirer une créature de l'abîme et de faire œuvre pie en l'initiant à la vie de l'esprit. Mais il en avait bientôt perdu le goût, et le garçon, qui avait maintenant seize ans, n'était plus que son domestique, alors qu'on lui avait fait lire jusqu'à l'âge de quatorze ans Dumas et Stendhal. Mais, encore que les bruits rapportés par sa femme de chambre fussent si puérilement exagérés que Diotime ne pouvait s'empêcher d'en sourire, elle ne se les fit pas moins répéter mot pour mot, jugeant qu'il ne pouvait y avoir autant d'ingénuité que dans cette capitale unique, « naïve à force de culture ». Et Diotime elle-même, chose

remarquable, eut l'imagination troublée par le jeune noir.

Elle avait été l'aînée des trois filles d'un instituteur sans fortune, de sorte que son mari, alors même qu'il n'était encore qu'un vice-consul bourgeois tout à fait inconnu, avait immédiatement passé pour un bon parti. Elle n'avait rien eu d'autre à soi, dans son adolescence, que sa vanité, et comme celle-ci, à son tour, n'avait rien eu sur quoi se fonder, elle s'était réduite à une sorte de correction repliée sur elle-même, comme une plante sur laquelle avaient poussé les roides épines de la sensibilité. Mais une telle attitude peut aussi révéler de l'ambition et des rêves et représenter une ressource inépuisable. Si Diotime s'était d'abord sentie attirée par la perspective de lointaines intrigues en de lointains pays, la déception ne tarda pas ; cette perspective même ne fut bientôt plus qu'un atout servi discrètement aux amies qui lui enviaient le parfum d'exotisme dont elle s'enveloppait, et elle dut bien reconnaître que l'existence dans ces postes restait toujours, pour l'essentiel, celle qu'on avait emportée de chez soi avec le reste des bagages. L'ambition de Diotime avait longtemps failli échouer dans la distinction sans espoir des fonctionnaires de cinquième classe quand, par une soudaine fortune, un ministre bienveillant et progressiste ayant fait entrer le représentant de la bourgeoisie à la Chancellerie présidentielle, l'ascension de son mari commença. Dans cette nouvelle situation, Tuzzi vit venir à lui beaucoup de gens qui avaient des services à lui demander ; dès cet instant s'éveilla en Diotime, presque surprise elle-même, tout un trésor de souvenirs de « beauté » et de « grandeur » spirituelles qu'elle disait avoir amassé dans l'atmosphère cultivée de la maison paternelle et dans les grandes capitales, alors qu'il était simplement le bagage ordinaire d'une bonne élève de l'École supérieure de jeunes filles ; et ce trésor, elle ne tarda pas plus

longtemps à le monnayer. Sans le vouloir, l'intelligence terre à terre mais extrêmement solide de son mari avait attiré l'attention sur elle, et elle agit dès lors, tout ingénument, à la manière d'une petite éponge qui rend tout ce qu'elle a absorbé sans en avoir l'usage, glissant avec délices dans sa conversation, à l'endroit voulu, de petites « grandes idées », dès qu'elle se fut rendu compte que l'on remarquait ses avantages intellectuels. Peu à peu, comme son mari continuait à s'élever, les gens qui recherchaient son voisinage se firent de plus en plus nombreux, et sa maison devint ce salon dont on disait qu'il était le rendez-vous du monde et de l'esprit. Alors, hantant des hommes qui avaient tous, en quelque domaine que ce fût, leur importance, Diotime commença sérieusement à se découvrir. Sa correction, grâce à laquelle elle continuait à être bien attentive comme elle l'avait été à l'école, gardant bien en tête ce qu'elle avait appris et sachant en faire une aimable unité, devint comme automatiquement, par simple extension, de l'esprit, et le salon Tuzzi conquit une position qu'on ne lui disputa plus.

ROBERT MUSIL

(*Traduction de* PHILIPPE JACCOTTET.)

EN RETARD

LE COLIMAÇON

Franchie la porte de cristal un escalier
En profondeur m'offrit ses marches. J'accédai
A la première chambre d'ombre et il me semble
Qu'elle était longue presque comme un corridor.
Les murs couverts de branchages peints, mais qui tremblent
Lorsqu'on s'avance, et même un souffle du dehors,
Croit-on, soulève les rameaux qui se balancent.
Ah le ressac de la forêt qui guette et boit
Le souvenir. Déjà vert et neuf je m'élance.

Je suis dans une cour souterraine où je vois
Des bustes dans des niches, visages farouches,
Aux murs sans portes, près des colonnades louches.
Les bustes sans doute sont ressemblants, parlants.
Mais à qui ? pour moi ils se taisent.
Cependant je les nomme et d'un mouvement lent
Le mur devant moi se déplace (je suis aise)
Tout de biais il laisse voir un colimaçon.
J'y trouve le silence enfermé dans une arche.

EN RETARD

Un engourdissement curieux par rapport
Au temps me fait manquer sur deux une journée
Sur quatre une heure et combien de mois dans l'année !
En vivant un petit siècle ou deux mes efforts
Ne seraient plus vains et je n'aurais pas eu tort

D'attendre mon heure la plus insignifiante...
Je pourrais m'attabler et pour un long travail.
Puis, comme un pâle oiseau de mer lâche sa fiente,
Expédier des lettres, cet épouvantail.
Au cours de tous ces jours absurdement trop courts,
Après combien de gestes vains qui se succèdent,
J'aurais le temps de grands arrêts où le cœur cède
Un battement ou deux comme sur du velours.

TEMPS D'ATTENTE

J'écarte le jour tout ce qui pourrait m'ôter
Une seconde de ce songe où tu palpites,
Et j'accumule ces malentendus ouatés
Que rien ne dissipe. Une vraie rage m'habite
De cacher même que j'existe pour garder
Intact ce temps d'attente où je me tourmente
Quand une superstition me fait m'attarder
D'un souvenir pressant, présent, encor vibrante.

STYLITES

Farouchement dans le silence d'un désert
Emportant une proie mal digérée
Ce sentiment confus percé d'éclairs
Qui subitement force l'être par degrés
Pour ouvrir un terrible hiatus
Fuyant la parole, fuyant l'horreur d'être roi
Pour écouter l'écartement au fond de soi
Des mots très lourds, vides de sens, longtemps perdus.
Quel est l'humain humble piétiné par la foule
Que son indifférence ne protégeait plus ?
Où trouver l'absence dans une houle ?

Dans la cellule au bas d'escaliers vermoulus
Où naîtront mieux les mots des conflits révolus ?
Est-ce dans une immobilité de stylite ?
Ils sont restés le sel brûlé sur une roche
Trop loin de l'océan, trop insolites
A ciel ouvert et du vide trop proches.
Retour rebelle de l'introversion
Qui creuse le couloir pour y fixer la mèche.
Sauteront les édifices sans condition
Révélant la base au fond des cruelles brèches.

APERÇU

Quel plus grand plaisir que de lire
Ce que nul n'a jamais lu, ne lira jamais.
Un frémissement qui m'attire.
Le vent fait bouger les pages du livre. Ah mais
De quel livre s'agit-il, seule
Est visible une page, et nul début ni fin
Que je puisse voir, et ma main
Se referme sur le vide comme une gueule.
Aujourd'hui, hier ni demain
Personne ne lit, n'a lu, ne lira ces lignes.
C'est la mort en lettres malignes.

ALEXIS

Alexis quitta ses parents, sa femme.
Il voulut faire peau neuve, il partit.
On perdit sa trace, on le crut infâme,
Puisque le monde était assez petit.
On n'entendit jamais parler de lui.

Alexis épanoui d'être un autre
Si simplement, ayant changé de lieu
Et de vie, était débardeur, ses yeux
Fatigués de lecture où il se vautre
Contemplent la mer, un complet repos.

Il semble qu'il soit sorti de lui-même.
Il fera la cueillette des abricots.
C'est le soleil sur ses membres encor blêmes.
Libéré, cet esthète aimera le goût
Délirant des bouges, des chambres fades,
Et le charmera aussi le bagou
De ses compagnons et leurs rebuffades.

Il se sent seul, il se sent différent.
Sa mémoire le reconduit en songe
Par les sentiers où tout en récitant
Un long poème, il pressait une éponge,
Désaltérant et son âme et son corps.

Il n'est personne ici qui le comprenne.
On rit de lui, on l'épie, on le traîne
Aux lieux de fête et on l'oblige à boire.
Mais sa patience étonne et certain soir
Il parle et on l'écoute en devenant songeur.

A nouveau sa manie a fait rire celle
Qui l'écoutait plus longuement, par cœur
Pouvait ensuite répéter les belles
Paroles brûlantes d'un pur amour.

Alexis perdit sa confiance au jour
Où éclata ce rire de la femme.
Peut-être se souvint-il d'une dame
Aux lourds colliers, aux yeux fardés très lourds.

Alors Alexis reprend le bateau,
Et ce qui suivit est bien le plus beau.
Il revient chez lui, mais il est changé.
Personne ne pourra le reconnaître.
Il vit près des siens sans les déranger,
Tout proche de son plus royal ancêtre.
Il se sent libre et demande à manger.

Oisif insignifiant en songe actif,
Il demande à loger sous l'escalier.
Il est plus nul qu'une mince buée.
Et pourtant son père d'un pas craintif
Passe près de lui, et l'âme harassée
Il n'a pas le temps, son fils a volé
La meilleure part de la vie.

Cependant Alexis renouvelé
Écrit dans son recoin où il renie
En l'enserrant sa royale famille.
Ses efforts l'ont usé, il meurt.
On voit qui il était, on le craint. Honte !
On brûlera ses livres, on affronte
Cette ombre aux incompréhensibles humeurs,

Un miracle se produit, le livre
Traduit, puis brûlé, se trouva écrit
Au ciel par les branches que l'hiver délivre
D'un fouillis de feuillages pleins de cris.
On le déchiffrera avec le temps.
On recueillera la parole d'Alexis.
Chaque mot est un signe inquiétant.

EDITH BOISSONNAS

CARNET DE L'ÉCRIVAIN

(Suite)

Une anecdote mérite que je la rapporte ici. J'avais échoué à l'examen de licence et mon père m'interdisait de venir passer mes vacances à Guéret. Comment me consoler, sinon par une extravagance ? Je me rendis rue La Fayette, muni de toutes mes économies, et je louai pour trois mois un bel harmonium, sans me demander si ses dimensions lui permettraient d'entrer chez moi. Longtemps avant l'heure convenue pour la livraison, j'attendais sous le porche du 26, rue Gay-Lussac, arpentant le trottoir avec des impatiences d'amant. Enfin le camion parut. Trois hommes taillés en hercules en descendirent. Quand je leur appris qu'il s'agissait de hisser l'instrument jusqu'au sixième, quelle grimace! Par chance, ils s'engagèrent dans l'escalier sans l'avoir inspecté, le monstre sur leur dos, tête baissée. S'ils avaient prévu en effet la dernière étape, l'étroitesse de l'échelle qui conduisait à mon grenier les aurait fait renoncer d'emblée à l'aventure et mon rêve s'écroulait. Arrivés au cinquième, fourbus déjà, ils jugèrent heureusement plus pénible de rebrousser chemin que d'achever l'ascension. L'un d'eux s'y écrasa la main et ce n'est pas sans remords que je considère encore dans mon souvenir l'ivoire du clavier taché de son sang. Une fois seul en présence de mon hochet, longtemps j'hésitai à le toucher. Je ne dis pas que je tournais autour de lui, je n'en avais pas la place. Pour le loger, il m'avait fallu faire passer du bureau dans ma chambre tous les meubles, excepté la bibliothèque. Impossible de circuler chez soi,

le fauteuil de ma grand'mère maternelle juché sur le balcon en plein vent. Ruiné par surcroît, plus d'autre nourriture que du pain. Mais quand sous mes doigts retentit le premier accord, je ne crois pas que la voix de Dieu, quand elle sépara des ténèbres la lumière, ait troublé le silence avec plus de bonheur. Aucun émoi ne me surprit davantage. Si j'avais su jouer encore ! Il me fallait apprivoiser l'inconnu, en déceler le mécanisme, en découvrir toutes les ressources, l'une après l'autre. Je m'y attelai. Chaque timbre l'un après l'autre et toutes les combinaisons dont je disposais me ravissaient tour à tour. Je me demande encore ce que Lalo, qui habitait, m'a-t-on dit, au cinquième étage, dut penser, quand la cage de l'escalier du haut en bas bientôt retentit des rumeurs de mes concerts. Il est vrai que je ne l'ai jamais rencontré ni aucun des autres locataires. Cette maison, unique au monde sans doute, au porche flamboyant et qui ressemblait à une tour, avait ceci de particulier que ne semblaient s'y loger que des ombres. La nuit seulement, j'entendais les domestiques prendre place dans les cellules à hublots qui avoisinaient mon logement.

Le mystère dont je m'entourais intriguait le propriétaire, M. Leblanc, vieillard distingué, qui me faisait parfois une visite. C'était pour me parler de ma mère qui l'avait séduit, lors de la signature du bail. Il admirait fort aussi que je fisse mon ménage moi-même et me félicitait du soin qu'il me surprenait à y apporter. Je ne me contentais pas de balayer sous les meubles. Excepté l'harmonium, la bibliothèque et le lit, chaque jour je faisais passer tout le reste de l'ameublement sur le palier et rien ne reprenait sa place à l'intérieur que fourbi. L'ordre une fois rétabli, lecture, écriture et musique sans fin.

Les souvenirs de danseurs et de danseuses jalonnent ma route. J'ai retrouvé en 1943 à la porte de Bazain-

ville, les pieds nus, escortée d'une chèvre et d'un âne, Jeanne Ronsay que j'avais connue enfant à Guéret, où son père était directeur des postes.

Hélas ! juste au moment où elle allait paraître sur la scène de la galerie Barbazanges, Max Jacob me tire par la manche et m'entraîne dehors, m'empêchant de la voir ! Qui ? celle que je devais épouser, quatre ans plus tard, une danseuse, c'était écrit, une danseuse qui ne dansait plus, mais de la tête aux pieds, dans sa manière de s'avancer, dans son tour de rein et de langage, dans son maintien avec les gens et les choses, dans l'expression de sa physionomie et quel que fût l'accessoire qu'elle brandît ou le chiffon dont elle se drapât, elle dansait. Chacun de ses pas, de ses gestes commentait l'adage, illustrait le mythe fabuleux ou grotesque, magique ou insolent (plus il m'irritait, plus il m'attachait) que j'avais redouté autant que souhaité, en ouvrant les yeux, de contempler.

Pas besoin d'orchestre ; dans le sillage d'Élise et son silence j'entendais bruire les sistres et le tympanon. Son repos même n'était que bondissement. Fiancée, dans le salon où je l'attendais, elle n'entrait qu'en faisant la roue, mais je ne l'ai en vérité vue danser qu'une fois, l'un des premiers jours de mai, en 1930, dans les Alpes. Au bas du glacier de Bionnassay, comme nous traversions une prairie que la neige, en fondant, venait de découvrir à nos yeux toute constellée d'anémones, de gentianes et de cyclamens, Élise en un tournemain toute nue, déchaînée, s'était mise à pivoter sur elle-même dans le soir.

Danser, ce n'est pas du tout ce qu'on sait, ce qu'on croit. Ce qui est essentiel à la danse est impondérable, imperceptible, comme la ferveur, et se dissimule souvent sous les dehors d'une presque totale immobilité. Les Cambodgiennes dansent en ne remuant que l'extrémité de leurs doigts, la pointe de leurs cils, en respirant seulement comme on devrait, un moment

même suspendant jusqu'au battement de leur cœur.

Pour moi, dès l'enfance, j'ai eu le sentiment de cette danse-là, peut-être en sautant à la corde ou quand je courais à perdre haleine. Peut-être en rêve. Je veux dire que le comble de la danse, c'est qu'elle semble — un temps si court que l'on voudra — permettre au corps de ne plus obéir aux lois de la pesanteur.

On gravit parfois un escalier, une colline, au rythme d'une musique intérieure si complaisante qu'elle vous dérobe au moindre soupçon d'effort, d'essoufflement, de fatigue. Dans ces occasions, la légèreté imprévue de l'allure arrache des cris d'admiration à l'entour. Il arrive aussi bien le contraire, qu'on se trouve tout d'un coup très lourd ; la grâce vous manque. Nos membres, s'ils partagent l'allégresse intérieure, ont leur tristesse propre. Il n'est pas cependant jusqu'au remords et à l'extrémité du désespoir et de l'angoisse qui ne soient capables de les arracher véhémentement tout d'un coup à la torpeur de leurs abîmes pour les soulever à l'heure de mourir jusqu'au milieu du Ciel.

Savoir vivre, c'est sans doute cela, ne pas pouvoir se retourner même sur un lit de sangle ou la paille d'un cachot, sans noblesse, et qu'est-ce à la fin que cette ronde autour du Soleil de la poussière de tous les êtres ?

J'étais en vacances à Limoges, quand mon cousin Paul me fit part de son intention d'accompagner à la Trappe de Sept-Fons l'abbé Desgranges. Le pape venait de condamner *Le Sillon*, et il s'agissait, pour le futur député du Morbihan, de se recueillir avant de rompre avec Marc Sangnier.

La caravane se composait d'une trentaine de jeunes gens, parmi lesquels de rares ecclésiastiques, dont l'un tout de suite me séduisit, de cent coudées supérieur aux autres par sa culture, la distinction de ses manières et la curieuse architecture de son visage, un des plus émou-

vants que j'aie vus. Le nom de la famille n'était pas encore illustre : c'était Jean Mauriac, le frère aîné de François.

Arrivés à Sept-Fons, à la fin de la matinée, au mois de septembre, nous déjeunons et le programme prévoyait qu'ensuite la sieste durerait de deux à quatre heures. Mais seul, à peine enfermé dans ma cellule austère, au lit boiteux, aux murs nus, au pavé inégal et que le voisinage du toit et l'absence de persiennes et de tout rideau, l'après-midi, changeaient en étuve, me suis-je cru là pour toujours et sans vocation, astreint à une règle que je n'avais ni prévue ni choisie, l'Enfer me sembla préférable. Malgré toutes les défenses de circuler dans le couvent, je m'enfuis. Je suivis longtemps des couloirs sans fin, m'engageai dans des escaliers qui se succédaient sans nombre. Personne, toujours personne, jusqu'au moment où je me trouvai dans une tour nez à nez avec un petit frère lai, barbu, la figure et les mains bronzées, de la même couleur à peu près que sa robe, qui, en m'apercevant, leva les bras au ciel, indigné. Mais, ma mélancolie avouée, confessée, on m'entraîne bien vite, bras dessus bras dessous, et de me caresser : « Je vois ce que c'est, mon petit, c'est la peur de Dieu, bon signe ! et je connais le remède. » Ainsi nous descendîmes longtemps de marche en marche, de palier en palier jusqu'au fond d'une cave très fraîche où, muni d'un entonnoir et d'un grand verre sans pied, le père Ephrem s'approcha d'un petit fût. Le douzil retiré, un parfum de marc se répandit et je dus boire une, deux, trois rasades, avant qu'on me donnât la clé des champs : « Le jardin est à vous, me dit le bon Père, et il n'y a pas de fruit défendu. Si les raisins ou les pommes vous tentent, grappillez, picorez. Quant au démon, je l'ai chassé, mais de grâce, ne parlez pas de mes exorcismes. Tout le monde en voudrait et il n'y en aurait pas pour tout le monde. »

A mesure que nous nous connaissions mieux, entre l'abbé Mauriac et moi la sympathie grandissait et se changea vite en une amitié qui fut le grand événement de ces vacances. Nous venions de milieux très différents l'un et l'autre, et cependant nos goûts littéraires, nos sensibilités étaient les mêmes. L'abbé avait publié dans *Le Petit Démocrate*, organe dirigé par l'abbé Desgranges, des poèmes dont nos compagnons, pour la plupart très vulgaires, se gaussaient, quand j'en aimais l'élégance et l'originalité, et j'étais presque seul à le faire. Son mysticisme aussi me plaisait pour ce qu'il avait d'étrange, d'étranger à la bigoterie. Il représentait Jésus-Christ comme la Vérité, la Justice, le Bien, « la Beauté crucifiée ». A retrouver Platon dans l'Évangile, je me sentais redevenir chrétien.

Nous nous entendions si parfaitement et nos préoccupations avaient si peu de rapport avec celles de notre entourage que l'idée nous vint de ne pas attendre la fin de la retraite pour la joie de partir ensemble. La douceur de notre voyage à deux ne laisse aucune trace dans ma mémoire, mais je me revois très bien, à l'aube, dans la petite chambre d'hôtel où j'étais venu, avant de regagner Guéret, prendre congé pour toujours de mon nouvel ami (nous ne nous sommes jamais revus). Sur la table de nuit il y avait le Nouveau Testament et un crucifix, mais c'est ce qu'il me dit surtout qui me frappa : « Ne vous scandalisez pas, Marcel, de la délicatesse de mon linge. On ne peut pas renoncer tout de suite à tout et je crois bien que j'ai renoncé à tout ce qui ne me touche pas de si près. »

Plus tard, quand parurent *Les Mains jointes* de François, il n'y eut pas d'hésitation, je pensai que François, c'était Jean qui avait défroqué, pour n'avoir pas su se défaire de sa chemise de soie.

Mais quand je vins voir François un jour chez lui (il me semble que c'était 89, rue de la Pompe, vers 1924 ou 25), de sa haute silhouette se détacha celle de l'abbé

son frère qu'une troisième escorte aujourd'hui dans mon souvenir.

A Claude je sais gré de m'avoir transmis un mot de son oncle, prononcé à propos de *L'Introduction à une mystique de l'Enfer:* « Jouhandeau cultive une fausse identité. »

Il y avait à Sept-Fons un autre personnage extraordinaire : ce n'est pas le chanoine Desgranges, parce qu'il savait par cœur tous les opéras dont il nous chanta les grands airs au cours du voyage, ni le vieil abbé de Chamboran nonagénaire, que l'on était sûr de trouver, qu'il plût, qu'il ventât, de trois heures à cinq heures, sur un banc de pierre où il n'avait pas un seul jour manqué de se rendre depuis quinze ans que son grand âge le dispensait de suivre la règle : c'est du R. Père prieur Dom Albéric, un homme d'une singulière et majestueuse beauté physique, que je veux parler. Son visage et ses mains semblaient de marbre et aussi la laine de sa robe blanche aux manches qui tombaient jusqu'à ses pieds. Il regardait comme sa gloire d'avoir été vicaire général du cardinal Perrault jusqu'à la mort de celui-ci, et je regarde comme la mienne qu'il m'ait choisi, à peine y étais-je installé, pour le chaperonner dans Paris où l'appelait le règlement d'un héritage familial, vers 1909.

Le voir était pour les yeux une si grande surprise et une si grande joie que les gens s'arrêtaient devant lui sur notre passage, à ce point figés par l'admiration que j'avais beaucoup de peine à me mettre en mouvement ou à continuer de marcher, comme si j'avais été pris dans les mailles d'une tapisserie ou si j'avais fait partie d'une fresque merveilleuse où je n'avais que faire.

Un dimanche, il m'avait demandé de le conduire de bon matin chez les Sœurs de Saint-Vincent-de-Paul de la rue du Bac où il devait célébrer la messe de communauté. Cette ruche aux multiples logettes où se rangeaient

des milliers de cornettes accourues de tous les coins de Paris et de la banlieue reste dans mon regard comme un des plus beaux spectacles que j'aie vus. Je me souviens qu'au moment du sermon on me fit sortir : aucun profane, quel qu'il fût, ne pouvait partager cet entretien secret. Le mystère ne s'obtient qu'à force d'exclusions, et plus elles sont irrévocables, absolues autant qu'inutiles.

Les parents, même quand ils sont sans reproche, n'entrent pas toujours dans les véritables intérêts de leurs enfants ; surtout quand ceux-ci ont un destin exceptionnel. Aux occasions imprévues et les plus merveilleuses ils opposent, le plus souvent par excès de prudence, un refus.

Le Père Cruveilhier, dont j'avais fait la connaissance auprès de mon cousin Paul, venait souvent me voir à Paris. Il portait un nom particulièrement respecté dans le Limousin et que son grand-père, médecin personnel de Napoléon III, avait illustré.

Hélas ! physiquement, cet homme était dénué de tout prestige. Né muet, il avait recouvré la parole imparfaitement grâce à une opération délicate. Athétosique, il n'était capable de coordonner ses mouvements que par intervalles. Il avait fallu l'éminence de ses vertus, la sûreté de son jugement, le renom de sa famille pour que l'Église lui permît l'accès au sacerdoce.

Je suis obligé d'avouer d'ailleurs que rien n'était plus choquant au monde, quand on n'était pas prévenu, que de voir la physionomie de ce prêtre passer de minute en minute de la gravité la plus noble à la grimace la plus déshonorante pour sans tarder revenir à un maintien digne, aussitôt perdu, à moins d'une surveillance sans rémission. On en restait pantois. Le vêtement ecclésiastique jeté sur cette machine simiesque ne contribuait qu'à en rendre plus flagrant le détraquement.

Cependant, j'étais le mieux fait pour admettre et supporter le spectacle de ce déséquilibre, sans me scandaliser. La vie intérieure à mes yeux, à cette époque surtout, primait tout et l'essentiel me cachait à ce point l'accident qu'il m'échappait. Le ridicule ne m'atteignait pas des êtres que j'admirais ou aimais. Peut-être ne cessais-je pas de voir le Père tel qu'il était, aussi bien que les autres, mais ce n'était que pour lui ouvrir un plus large crédit dans mon cœur.

J'ai surpris des prêtres assez vulgaires pour ne pouvoir s'empêcher de rire, quand le bon Père apparaissait en se tordant les mains, en même temps que ses jambes prenaient chacune une direction opposée et que son visage du haut en bas se démontait et se reconstituait. Ces tics étaient si habituels au malheureux qu'ils étaient devenus comme inconscients, mais devant les inconnus ils semblaient redoubler de violence, et davantage, s'il devinait qu'on se moquait de lui.

On racontait que des séminaristes peu sérieux lui avaient persuadé de chanter la grand'messe, un dimanche, dans leur chapelle privée. L'expérience de cette cérémonie ne permit pas de recommencer. Je me souviens des imitations qu'en firent devant moi de petits vicaires sans âme, bien inférieurs dans tous les domaines à celui qu'ils raillaient.

C'était pour moi un honneur de le promener dans Paris où, à cause de lui, j'essuyais maints quolibets. Dans l'impossibilité de s'expliquer qu'il titubât pour un autre motif, les passants le soupçonnaient d'avoir trop bu. Lui donnais-je le bras, pour l'empêcher de tomber, mon pas se réglant sur le sien, on nous croyait ivres tous les deux. Il n'y a pas jusqu'à la statue de Voltaire, quai Malaquais, certain midi, qui ne parût pouffer à la vue de la paire que nous faisions. Mais l'on n'entama jamais le respect que j'avais voué à cet homme qui, en même temps qu'un saint, était réputé parmi les orientalistes de l'épo-

que. A force de volonté, il avait appris l'hébreu et s'initiait à la connaissance des dialectes chaldaïques et syriaques. Les articles de lui que publiait la *Revue biblique* étaient remarqués. Nos conversations n'avaient que peu de rapport avec les Écritures. Nous parlions de l'âme, de la contemplation. La saveur et la fraîcheur de nos entretiens laissent dans mon âme un souvenir qui m'a toujours empêché de renoncer envers moi à toutes sortes d'exigences et de devoirs. Mais la merveille, c'est le plaisir que le bon Père prenait à ma société, sans doute parce qu'il ne redoutait de ma part aucune ironie. En confiance avec moi, il allait jusqu'à oublier son mal. Étions-nous seuls tous les deux dans une chambre ou dans la campagne, peu à peu il se trouvait guéri miraculeusement. Tout en lui rentrait dans l'ordre. Son visage cessait de se crisper, de grimacer. Plus d'embardées, plus de contorsions. Je n'oublie pas, en particulier, une des visites qu'il me fit à Guéret et notre prière méditée dans les sentiers qui enrubannent le Maupuy. J'avais chassé son démon et lui les miens, ce jour-là. A quelle pacifique liberté intime le bon Père m'avait conduit, en même temps que je lui avais rendu pleine autorité un moment sur ses membres.

C'est à la suite de cette double et mutuelle délivrance qu'il fut question pour moi de l'accompagner en Palestine où il devait passer un an sur le Sinaï. Son infirmité lui faisait appréhender les difficultés et la longueur du voyage, sans un compagnon qui veillât sur lui, et il avait cru découvrir en moi la sympathie amicale et le dévouement qu'il souhaitait. Mais comment persuader à mes parents qu'il était plus urgent pour moi d'interrompre des études sans grand intérêt et de ne pas me dérober à une pareille expédition ? La famille est d'avance hostile aux aventures et d'autant plus qu'elles sont moins vraisemblables. Sans doute, si j'avais été appelé à mener une vie normale de petit fonctionnaire, j'y aurais

perdu quelque avancement, mais mon avenir était hors série, imprévisible, je me devais de sortir plus tôt ou plus tard des voies ordinaires. Je me savais sans exemple, mais j'étais seul à le savoir, à l'admettre. Le moment n'était pas venu encore de rompre avec tout.

Malgré l'importance du personnage qui se portait caution et l'offre généreuse qui m'était faite, ce fut non, et voilà comment le Père Cruveilhier partit seul et comment je ne verrai probablement jamais ni le Sinaï ni la mer Morte.

Il y a quelque chose de fatal dans les vocations, et plus impérieuses elles sont. En chacun des ouvrages aussi qu'on est appelé à écrire tour à tour.

Quand on entreprend de faire un livre, on ne sait où il vous mènera. On court des risques divers qui dépassent bien souvent les limites de la littérature.

Le devoir du créateur, c'est d'abord de ne pas se laisser égarer, de ne pas se méprendre sur le choix de son sujet, de se refuser toute entreprise ambitieuse qui le détournerait de ce qu'il peut faire, en s'abandonnant à son naturel.

Il me semble que rien n'est plus urgent et essentiel que de rester dans sa ligne.

Un chef-d'œuvre qui vous en ferait sortir est tout près de ressembler à une faute.

Un écrivain a un mandat, son originalité propre, quand il a été sensible irrésistiblement, dès l'enfance, à une vérité qui, l'éclairant tout d'un coup sur lui-même et sur toutes gens et toutes choses, lui a permis de se créer au dedans de lui une vue cohérente de l'univers, un univers qui n'est qu'à lui.

Autrement dit, la personnalité, c'est d'arrêter au passage, dès son jeune âge, une émotion et d'en saisir

à ce point l'importance et l'intérêt qu'elle devienne le centre et le ressort de toutes nos pensées et de tous nos gestes à venir.

Pour moi, certes, je ne me crois pas supérieur à la pauvre femme qui raccommode sa robe de l'autre côté du chemin. Au jour le jour, c'est à peu près ce que j'ai fait, depuis que j'existe.

L'intelligence, quand elle est très particulière et précise et active, ressemble à une machine remontée à fond et qu'il est impossible d'arrêter. Elle fonctio nne parfois à vide, presque toujours de la même manière, bien ou mal, selon les gens. Le propos importe peu. Sur lui, qu'il en vaille la peine ou non, elle s'exerce avec la même sagacité, du moment qu'elle est subtile. Je pense à Saint-Simon et à Proust.

Le privilège de l'écrivain, c'est de se créer un monde à lui, qui lui permette de comprendre celui des autres et en même temps d'y échapper.

Une phrase heureuse parfois où affleure le sacré peut tenir lieu de ce qu'on a vainement cherché ailleurs, de ce que l'Univers trop souvent refuse.

J'ai écrit tout de suite en naissant à la vie intérieure, comme on respire, comme on prie. A treize ans, des psaumes, des méditations et, ma piété ayant changé d'objet, bien loin d'oublier les méthodes de sainte Thérèse ou de saint Ignace pour faire oraison, je les appliquai à mon art.

Pour connaître un être, je commençais par décrire la chrysalide jusqu'à ce que le papillon s'envolât ; en l'occurrence, la robe de Mlle Zéline, le visage de Mme Pô, les chapeaux de Véronique, et j'atteignais par là leurs âmes, dont je pavoisais les chemins de ma mémoire, comme d'emblèmes, de symboles, de trophées. Ainsi me composais-je une sorte d'escorte intime, de

musée secret, de bible en images, mais ce monde intime n'avait rien d'un amusement ; les disciplines propres à mes héros, à mes héroïnes, je ne les déchiffrais le plus souvent que pour les suivre moi-même ou en éviter le danger.

Plus l'exemple que nous donnons, si modeste soit-il, demeure sans faiblesse dans sa continuité et sa ferveur, s'il domine toute notre existence et dure autant que nous, plus il a quelque chance d'être utile à une époque, dont le principal défaut est l'incohérence, le manque de suite, disons, d'obstination dans la poursuite des buts qu'elle se propose d'atteindre, sans oublier, outre l'absence de désintéressement dû au triomphe de l'utilitarisme, le sacrifice qu'elle fait volontiers de l'esprit à la matière, de l'essentiel à l'accessoire, de l'éternel à l'immédiat.

Pour ma part, je n'ai jamais considéré mon activité d'écrivain comme une carrière. Il ne s'est jamais agi à mes yeux de réussir, de réussir à autre chose qu'à préserver de toute malfaçon et de toute tache d'insincérité l'œuvre que je considérais comme une fin en soi, comme la fleur et le fruit de mes observations et de mon expérience.

Je n'ai jamais eu l'intention de passer pour un romancier, malgré les malentendus entretenus autour de mes livres par les éditeurs, dans l'espoir de rallier plus de lecteurs. J'ai seulement souhaité de traduire en une mythologie à mon usage privé les gestes des êtres qui m'ont approché et les miens propres.

Je pourrais dire, sans prétendre, bien sûr, l'avoir trouvée infailliblement, que j'ai cherché uniquement à découvrir la loi qui faisait agir et parler tels êtres qui m'avaient semblé seuls de leur espèce.

(A suivre.) MARCEL JOUHANDEAU

LETTRES A L'ABBÉ X...

Mai 1955.

Je recommence à écrire. Peut-être est-ce un tort ; peut-être ferais-je mieux de ne pas tout te dire.

Oui, pour te plaire toujours il faudrait que je te mente, mais à toi je ne veux pas et je ne peux pas.

J'en ai tellement à te dire que je ne sais pas par où commencer. En tout cas, je voudrais être encore avec toi et ne jamais te quitter. Je ne peux plus rester loin de toi et rester longtemps avec toi une fois tous les je ne sais combien. Je voudrais être serrée contre toi pour me sentir aimée.

Je n'ai pas compris pourquoi tu m'as dit que tu ne voulais pas être mon esclave, oui, pourquoi m'as-tu dit cela ? Tu es pourtant loin d'être mon esclave. Je te vois à peine deux minutes tous les mois, une fois tous les deux ans chez toi. Et si je désirais vraiment passer la nuit avec toi il n'y a rien que de très naturel puisque je t'aime. Est-ce que toutes les fiancées ne désirent pas se marier le plus vite possible en grande partie pour dormir légalement dans les bras de l'homme qu'elles aiment ? Et moi je t'aime ; malgré que je ne peux t'épouser, mon amour pour toi est de la même sorte que celui des autres et rien ne peut empêcher que je désire t'appartenir. Ce n'est même pas moi qui le désire, c'est mon corps, c'est mon cœur, c'est tout moi-même. Est-ce qu'on peut empêcher son estomac d'avoir faim et de demander à manger ? Eh bien, mon corps a faim de toi et je ne peux pas l'empêcher, mon cœur t'aime et je ne peux empêcher qu'il désire être aimé. Et tout moi-même désire se sentir aimé de toi. Oh ! oui, je désire me sentir serrée contre toi, je désire sentir tes mains sur moi.

Mes seins me faisaient mal parce qu'ils désiraient tes mains, oui ils me faisaient mal. Autre chose désirait tes

caresses. Pourtant quand tu n'as plus voulu m'aimer, je n'ai pas fait de grimaces, je n'ai pas pleuré. Mes lèvres désiraient les tiennes et je te remercie à genoux de me les avoir données. Tu ne peux pas savoir comme je les désirais, j'y passerais ma vie à tes lèvres ; mais je n'ai pas pleuré quand tu n'as plus voulu me les donner. C'était bon, bon et ça me paie de bien des peines. C'était bon de sentir mes mains serrées dans les tiennes, c'était bon de me serrer contre toi, c'était bon de mettre ma tête sur ton épaule, sur toi. Oh! oui, c'était bon, infiniment bon. C'était bon de sentir ta tendresse sur moi, c'était bon d'avoir vécu à tes côtés. Pour tout cela, je te remercierai toute ma vie.

Et même si je désire autre chose que tes lèvres, c'est toi qui as habitué mon corps à recevoir tes caresses ; donc tu n'as pas le droit de m'en vouloir de les désirer, et je les désire, je les désire !

Tu vois, même si je me remettais à croire vraiment, je ne pourrais pas toujours rester en état de grâce parce que mon corps te désire trop et je suis obligée de faire des mauvaises actions pour me calmer moi-même afin de ne pas courir vers toi demander quelque chose que tu ne veux pas me donner. Je ne peux pas empêcher mon corps d'avoir faim de toi.

Vendredi 13 mai 1955.
Midi 1/2.

Je viens de manger et ça va un tout petit peu mieux que ce matin. Car il fait froid, il n'y a plus de chauffage et tout le monde est triste parce qu'on se demande ce qui va se passer. On va mécaniser comme tout partout et il y en a qui vont être renvoyés faute de travail, mais on ne sait pas encore qui.



Ce matin Louisette est en congé pour nettoyer pour la communion de sa petite sœur et Josiane a le cafard aussi, pourtant elle voit son fiancé souvent elle. Alors qu'est-ce que je dirais moi ! C'est si merveilleux de me trouver avec toi, même quand tu es méchant.

Tu m'as dit que tu savais ce que tu voulais et que

c'était quelque chose de savoir ce qu'on voulait. Est-ce que tu crois que je ne le sais pas ce que je veux moi ? Si que je le sais depuis longtemps ; seulement si je voulais t'imposer la mienne de volonté, ça en ferait de belles disputes, tiens ! Avec l'esprit de domination des hommes on est bien obligé de céder. Si je venais te dire, moi : « Je veux que tu fasses ceci et cela », tu m'enverrais une belle gifle, voilà ce que j'aurais. Tandis que si c'est toi qui me dis quelque chose qui ne me plaît pas ou qui me fait de la peine, je ne peux pas te donner de gifles, je ne peux pas te mettre à la porte. On est toujours obligé de céder à son seigneur et maître parce que vous autres les hommes, vous avez la force pour vous et on est obligé aussi de baiser la main qui vous frappe. On a beau dire que le monde est civilisé, pour cela ce n'est pas tout à fait vrai. L'homme veut toujours dominer, imposer sa volonté sans souci de la peine qu'il peut faire et de l'autre volonté.

Alors, ne me dis pas que je te considère comme mon esclave, tu n'as rien d'un esclave vis-à-vis de moi. S'il y en a un, c'est moi et pas toi. Tu me reçois, je te remercie ; tu me renvoies, je dois céder ; tu m'aimes, je te dis merci ; tu ne veux plus m'aimer, il faut que je sois de ton avis ; tu ne veux pas que je pleure, je t'en demande pardon ; tu me laisses longtemps sans te voir, je dois essayer de vivre avec cette peine affreuse. Tout ce que tu veux je le fais, et si je ne veux pas tu es brutal et cruel, tu me piétines le cœur, tu me chasses loin de toi comme un objet inutile et encombrant. Tu me l'as bien dit que tu perdais ton temps ; tu ne me disais jamais cela avant, non jamais.

Et je suis en droit de réclamer les caresses que tu m'as fait désirer avoir. Tu n'as pas le droit de m'en vouloir si je te les demande et si je pleure pour les avoir. C'est comme si je pleurais parce que je meurs de faim et que je n'ai plus rien à manger. Est-ce que tu m'en voudrais pour cela ? Eh bien, c'est la même chose.

***

Non, tu n'as pas à m'en vouloir. Et tu ne peux empêcher non plus que je désire toujours un enfant de toi, ça fait également partie de mon amour pour toi.

Je me souviens au début que j'ai connu mon confesseur de M..., quand je disais que je désirais un enfant, il s'est exclamé : « Comme tu l'aimes ! » Oui, il m'a dit cela. Toi, tu ne peux pas comprendre, tu ne peux pas le désirer comme moi, car ce désir-là fait partie de la femme. Pourquoi est-ce qu'une petite fille joue à la poupée, sinon parce qu'elle est déjà maman en venant au monde. Et moi, j'aurai manqué ma vie parce que je n'aurai pas d'enfant. Un enfant de quelqu'un d'autre que toi, je préfère ne pas en avoir. D'abord, on reconnaît vraiment qu'on aime quelqu'un quand on désire des enfants de lui.

Marie-Thérèse et Raoul qui se sont aimés après nous en ont un et moi je t'aime depuis toujours et je n'ai rien, rien. Je dois vivre loin de toi, je ne t'appartiens pas et tu m'en veux parce que je désire tout ce que mon amour pour toi réclame.

Vendredi soir.
8 heures.

J'ai de plus en plus le cafard. Aujourd'hui, tout le monde l'a eu toute la journée. Toutes se demandent si elles vont être renvoyées et celles qui pensent rester se demandent ce qu'on va leur donner à faire.

Moi j'ai bien envie de profiter de cet état de choses pour chercher du travail et du logement près de toi, ainsi je pourrais te voir tous les jours ou tout de même plus souvent que maintenant. Ce qu'en dirait ma mère ? Après tout, ce serait à cause du travail et rien ne pourra empêcher ce que je désire. Tu l'as dit toi-même, j'ai vingt et un ans et même plus, j'en ai vingt-six, alors personne ne pourra m'empêcher.

Oh ! oui, j'en ai marre de t'avoir attendu à M... toute l'année dernière pour rien du tout. Je n'ai pas été une seule fois chez toi, j'ai dépensé chaque fois presque 800 francs pour te voir cinq minutes pas plus et en face de tout le monde.

Enfin, tu m'as reçue ! J'ai passé avec toi des heures merveilleuses. Mais quand est-ce que ça va recommencer ? Peut-être jamais parce que tu en as marre de moi ! Si seulement tu m'avais donné mon enfant ! Mais non, ainsi je n'ai rien, rien, absolument rien !

Tous les jours je reviens dans ce Z... où tu n'es plus ; tous les jours je repense à ce qui était autrefois et qui n'est plus. Je te voyais souvent le dimanche, je ne m'ennuyais pas comme je m'ennuie maintenant. J'en ai marre d'aller me promener quand il fait beau avec Solange et André et de les voir s'aimer et de les voir ensemble alors que tu es loin de moi et que je te vois si rarement. J'en ai marre de perdre ma jeunesse à attendre chaque jour quelque chose de toi qui ne vient pour ainsi dire jamais.

***

Si seulement tu me recevais une fois par mois, même quand ta mère est là le soir dans la petite chambre fermée à clé. Qu'est-ce que tu aurais à craindre puisque jamais tu ne voudras que je t'appartienne vraiment ! Oui, le soir quand ta mère serait couchée, puisque souvent, avant, elle allait dormir vers neuf heures, tu pourrais me recevoir là puisque c'est à l'autre bout de sa chambre.

Si je pouvais espérer passer quelques jours avec toi si elles partaient à Lourdes, ta mère et ta tante. Mais non, je n'aurai peut-être plus rien cette année, j'attendrai encore des jours et des jours, et encore une année de ma jeunesse se passera à attendre quelques heures de bonheur qui ne viennent pas.

Alors, puisque jamais je n'aurai mon enfant, puisque jamais je ne t'appartiendrai vraiment, je veux quand même avoir le bonheur de te voir souvent et ce serait l'occasion de profiter de ce qui se passe au bureau pour chercher du travail près de toi. Et si jamais tu devais partir ailleurs, eh bien ! puisque je serais déjà partie de chez moi, le premier pas serait fait et je chercherais du travail où tu seras.

J'ai été raisonnable six ans, mais je n'ai pas été récompensée pour ces six années de souffrance, six années de ma jeunesse qui sont gâchées.

Maintenant, personne ne va presque plus te voir, on a oublié notre histoire, personne ne saurait que je suis par là, j'arrangerai une histoire quelconque.

Pour te voir huit jours à Lourdes, je dépense 25 000 francs tous les ans et je ne suis même pas avec

toi. Alors essaie seulement de te mettre à ma place une minute et tu sauras ce que c'est. Si seulement j'étais assez riche pour avoir une voiture, je pourrais plus facilement te voir autant de fois et aussi longtemps que je le désire.

Maintenant, quand est-ce que je vais te voir ? Si seulement tu disais que tu vas faire ton possible pour que je te voie plus souvent. Mais non, tu ne dis rien et tu es pressé de me quitter. Aussi, je ne peux plus supporter cette vie ; si rien ne s'arrange, je me tue, ce sera vite fini.

Si au moins j'avais un enfant de toi, je pourrais te voir en face de ta mère, par ici on n'en saurait rien puisque je partirai et personne ne saurait que c'est ton enfant parce que... Et puis à quoi bon continuer là-dessus, tu me détestes trop pour faire de moi la mère de ton enfant.

Tu vois, je ne suis plus raisonnable du tout, mais j'ai tellement souffert d'avoir attendu toute l'année dernière, jour après jour, et que maintenant tu es si en colère après moi. Peut-être que tu ne voudras plus me recevoir ?

Alors rien ne va plus, rien ne m'intéresse plus. Si je lis, c'est toujours des gens qui finissent par s'aimer et être heureux. Si je vais au cinéma, c'est toujours des gens qui s'embrassent quand ils veulent. Ça finit toujours bien, sauf pour moi.

Ascension, 19 mai 1955.
Soir 7 h. 1/2.

Et dire que c'est seulement hier que je t'ai vu et que ça me paraît déjà si loin.

Quand tu étais par ici, je soupais et je m'apprêtais avec Solange et André pour aller au cinéma, je me faisais belle pour te voir tous les dimanches. Et maintenant, je m'ennuie.

A quelle heure tu le fais le cinéma le dimanche et le fais-tu en matinée ? Est-ce que ça te fait encore quelque chose en pensant à nous quand tu vois les acteurs qui s'embrassent ? Car avant, tu m'as dit une fois : « Si ça te fait drôle, ne regarde pas. » C'est donc que tu étais comme moi. Et maintenant, est-ce que ça te fait du mal ? Ou bien embrasses-tu quelqu'un d'autre par là ? Non, je préfère pour cela ne pas être par làpour ne

pas te voir avec des filles de chez toi, ça me ferait trop de mal parce que moi tu ne veux plus m'approcher.

Encore hier, tu te tiens à distance de moi et c'est cela qui me met en boule. Tu n'avais pourtant pas peur de m'approcher avant. Ou bien as-tu trop peur de me prendre dans tes bras ? Si c'est cela, fais-le, nom d'un chien, prends-moi dans tes bras, aime-moi, j'ai besoin que tu m'aimes, que tu me serres contre toi, que tu m'embrasses à n'en plus pouvoir. J'ai envie que tu m'aimes, j'ai envie que tu embrasses mon cou, mes lèvres, comme avant. Tiens, tout à l'heure au cinéma, il l'embrassait dans son cou, et ça m'a fait mal parce que tu ne m'as pas embrassée dans mon cou comme tu le faisais souvent avant et que, maintenant, tu t'éloignes de moi et que tu ne m'embrasses plus jamais. Je ne peux plus supporter que tu gardes ta tête froide en étant avec moi.

Je voudrais que tu me prennes dans tes bras et que tu me dises encore comme une fois dans ton bureau : « Tu vois, je suis fou ce soir ! » Et je n'avais pas besoin de guider tes mains, elles savaient bien m'aimer toutes seules.

Je t'en supplie, aime-moi, aime-moi beaucoup, aime-moi longtemps, je te le demande, je me traîne à tes pieds pour te supplier de m'aimer. Aime-moi, aime-moi, je t'en supplie, j'ai besoin de me sentir aimée, j'ai besoin de sentir que tu m'aimes. Je t'en supplie, laisse parler ton cœur un peu, laisse-le m'aimer puisqu'il le désire ton cœur, puisqu'il en a envie, laisse-le m'aimer, laisse-le me rendre heureuse. Ce n'est pas vrai que tu ne m'aimerais plus ; tu m'aimes toujours, dis-moi, dis-moi que tu m'aimes toujours. Alors aime-moi, entoure-moi de ta tendresse, de ton amour, ne me donne plus de souffrance. Ne sois plus méchant.

Mais non, tu ne me désires plus puisque tu as été en colère parce que tu n'aurais pas voulu que je dorme avec toi, tu es dégoûté de moi. Pourtant, tu m'aimais tant avant, tu me désirais, tu étais heureux de m'aimer. Une fois, dans ton bureau à l'école des garçons, un dimanche après-midi, tu m'avais prise sur tes genoux, tu avais enlevé ma robe, tu as relevé ma combinaison et tu as aimé mes seins et tu as dit en mettant ta main sur mon sein et en m'embrassant : « C'est malheureux que ça ne

peut pas toujours durer, dis ? » C'est parce que tu ne veux pas voilà, autrement ça pourrait toujours durer.

Oui, tu m'aimais souvent, tu m'aimais beaucoup, et maintenant tu ne veux plus m'approcher. Pourtant je te vois si rarement, alors comprends que cela me pousse à bout.

Si j'avais pu mourir quand j'ai pris ce tube de gardénal. Oh ! oui, si j'avais pu mourir, car je prévoyais toutes les souffrances que j'endure maintenant, et personne à qui me confier. Toi, tu étais bien content de te débarrasser de moi et tu ne m'as pas aidé à calmer mon chagrin ; non tu étais trop content d'être débarrassé de moi.

Et c'était le mariage de Solange. Tu parles d'un mariage ! Moi, je suis descendue de ma chambre parce que maman m'a forcée. Elle me voyait seulement dormir alors elle ne pensait pas que je pouvais être malade. J'ai dû mettre ma robe de satin bleue que je portais à ce moment-là ; je l'ai toujours d'ailleurs ! Oui, j'ai dû mettre cette robe et cela augmentait encore ma souffrance parce que tu m'aimais avec cette robe, oui combien de fois tu m'as aimée avec cette robe. Et je pensais que jamais plus tu ne m'aimerais avec ce vêtement. Et il a fallu descendre à table et voir Solange et André mariés alors que moi mon bonheur s'en allait et que tu ne me consolais même pas.

Je n'ai bu que quelques cuillerées de bouillon et tout le monde me regardait tellement j'avais l'air drôle. Puis on m'a mise dans le fauteuil à la cour et je dormais, j'étais abrutie de souffrance et de gardénal.

Je ne sais plus si c'était le même jour, je ne crois pas, mais avec le gardénal, c'était comme si j'étais saoule, je ne sentais plus rien dans mes mains. Maman me regardait avec un drôle d'air car j'avais l'air égaré comme si j'avais bu. J'ai voulu prendre un fer à repasser dans le four, je ne sais plus pour quoi faire, et je l'ai laissé tomber sur le pied de Jeanne. Après, je portais une casserole de lait à la cave et j'en ai fait tomber la moitié dans le couloir. C'était terrible, terrible !

Et maman qui ne comprenait pas que je dormais toujours sans me plaindre a voulu m'envoyer travailler. Je balançais sur la route. Pour en finir, elle m'a conduite chez le docteur car je ne savais pas y aller seule, et quand

il a pris ma tension il a fait la grimace et je suis repartie à la maison me coucher.

Quand tu es parti, je suis allée à ton installation pour voir ta maison, ton église. Le gardénal n'avait pas fait effet et j'étais un peu remise en pensant que j'irais te voir. Oui, c'était cet espoir-là qui m'a un peu sauvée du second tube de gardénal. Et voilà que tu m'as renvoyée brutalement, tu n'as pas voulu me revoir, tu m'as replacée dans ma souffrance et j'ai encore voulu mourir. Tu as tout mis sur mon dos, tu as averti tout le monde pour que l'on rie de moi comme si je ne souffrais pas encore assez. Alors là, c'était le bouquet.

Comme le gardénal n'avait pas fait effet, j'ai cherché autre chose. Quand tu n'as pas voulu me recevoir, tu ne sais pas où j'ai passé la nuit ? Non, tu ne le sais pas. En tout cas, j'ai gelé toute la nuit et j'ai tellement eu froid que j'en ai attrapé une crise d'appendicite. C'est peut-être drôle mais c'est ainsi, car c'est le docteur qui a dit que ça venait d'un froid ou d'une grande contrariété. Et pour me sauver de l'opération, il m'avait dit de ne pas manger certaines choses qui pouvaient provoquer un peu de diarrhée. Eh bien, tu ne sais pas ce que j'ai fait ? J'ai pris des tubes de cachets qui font purger, si bien que j'ai attrapé de l'entérite, je faisais du sang. Aussi j'ai dû être opérée.

J'avais tellement pris un tas de poisons que j'espérais pouvoir mourir par cette opération. Quand on m'a endormie, mon cœur me faisait tellement mal à battre si fort, que j'ai cru mourir et j'en étais heureuse, heureuse, si heureuse si tu savais et je t'ai dit « au revoir » en m'endormant. Mais voilà que je me suis réveillée quand même. Ça n'a pas été tout droit, avec tous les poisons que j'avais pris, mes intestins n'allaient pas du tout. On m'a mis une sonde un jour et une nuit. Je ne bougeais pas d'un pouce tellement mes intestins me faisaient mal. Après j'ai vomi, vomi que l'infirmière en était inquiète pour ma plaie. J'étais blanche comme une morte. Le docteur était inquiet aussi et quand il me touchait le ventre, comme il me faisait mal !

Tu aurais été content que je meure, hein que tu aurais été content ? Tu n'es même pas venu me voir. Malheureusement, tu vois, il n'y a pas moyen que je meure. J'en suis autant désolée que toi mais il faut t'en prendre à

ton Dieu qui m'a fait la vie trop tenace. Tu vois bien que je n'en peux rien si je vis encore ; tu vois bien que je me suis bien débrouillée pour mourir.

Entre deux j'essayais de trouver des champignons vénéneux. J'en ai mangé, je ne sais pas s'ils étaient vénéneux, en tout cas c'était si mauvais que je vomissais dessus.

Tu vois qu'il ne faut pas m'en vouloir si je vis encore et si je t'embête encore. Je te le dis, il faut en vouloir à ton Dieu qui m'a fait la vie trop tenace. Et si je t'embête encore c'est peut-être pour que tu fasses ton purgatoire sur terre. Tu sais, je suis peut-être plus désolée que toi de n'être pas morte parce que je me suis bien débrouillée pour mourir.

Je veux te voir souvent, que tu m'aimes, que tu me serres contre toi, que tu m'aimes comme autrefois. Ou bien, reçois-moi mais ne cherche pas à te sauver de moi comme si j'avais la lèpre. Je ne veux plus dépenser l'argent du train pour te voir cinq minutes. J'ai envie de ta bouche.

Maintenant, je descends un moment en bas parce que maman va se demander ce que je fais depuis tout à l'heure dans ma chambre.

Je me demande si demain je saurai me mettre à travailler ; pourtant il faudrait que je travaille avec toutes ces paperasses qui m'attendent.

Samedi 21 mai.
8 heures du soir.

... Aujourd'hui j'ai pris mon bain dans la maison, c'est-à-dire la pièce qui donne sur la rue. J'ai fermé toutes les portes pendant que papa allait à la cour tuer le lapin et que maman allait au marché acheter de la laine pour se faire un tricot. Puis en attendant que j'aie fini, elle est allée chez Solange. Car oui, je ne veux même pas que maman soit là quand je me lave. C'est peut-être bête vis-à-vis de sa mère, mais je ne veux personne quand je me lave. Je lave mon dos toute seule, et toi ? Est-ce que tu le laves tout seul ou bien est-ce ta mère ? Tu vois, ça pourrait être moi si tu voulais, ce serait magnifique toutes ces choses à deux.

Lundi 23 mai.

... Si tu m'avais donné mon enfant au moins, on pourrait se voir devant les parents. Pourquoi as-tu peur du scandale puisque personne ne saurait que c'est le tien d'enfant. Moi je ne resterais plus à Z... Oui, mais voilà, je te dégoûte trop pour que tu me touches à ce point-là. Tu ne voudrais pas sentir mes mains sur ta chair, tu ne saurais rien supporter de moi. Oh ! ne crains rien même si tu me reçois encore ou si je peux être avec toi, je n'essaierai plus de te toucher, je me tiendrai à distance. Et dire que c'est toi qui m'as appris à t'aimer, à t'approcher et que, maintenant, tu me le reproches. Et tu voudrais que je vive calme avec toutes ces désillusions, que je reste raisonnable ? Ah ! non, c'est fini !



Mais non, tu me rejettes de ta présence, tu n'oses plus me toucher. Mais qu'est-ce que j'ai donc ? Je me fais belle pour toi, je mets de belles combinaisons, soutien-gorge et tout le reste avec du satin, du nylon, des volants et tout ce qu'on veut et je ne te plais pas encore. Eh bien, je ne mettrai plus rien du tout, peut-être que je te plairai mieux ?

Vendredi soir 3 juin.
8 h. 45.

Mon cher amour. Oui, si je dis cela c'est que mon cœur te le dit au long du jour. Car c'est la vérité, tu es tout mon amour et tout le long du jour je dis ton nom tout bas. Avant je te disais : « Monsieur le Vicaire », mais maintenant ce n'est plus vrai. Tu me disais : « Dis-moi oui, monsieur le Vicaire. » Mais maintenant tu ne le dis plus non plus. Tiens quand tu m'as demandé de me dire oui, si j'avais communié, tu n'as plus ajouté cela. Qu'est-ce qu'il faut te dire maintenant, dis-moi ? Je ne vais pas te dire : « Monsieur le Curé. » D'ailleurs tu ne m'as pas dit non plus : « Dis-moi une fois oui, monsieur le Curé. »

Tu ne trouves pas que c'est comique, on s'aime, tu m'embrasses, tu m'aimes et je ne te dis même pas ton

nom et toi tu ne me dis plus le mien non plus. Pourtant ton cœur doit dire mon nom toute la journée comme le mien dit ton nom. Quand je fais des mauvaises actions, je crie ton nom tout bas et aussi, souvent, lorsque je me couche. Dis-moi, est-ce que tu serais en colère si je te le disais à toi-même ton nom ? Mais non, parce que tu sais bien que je le pense dans mon cœur.

Samedi soir 4 juin 1955.
9 heures.

Mon amour, je me sens heureuse et triste ce soir. Heureuse parce que j'ai vu que j'étais belle et que je plais ; malheureuse parce que tu ne sais pas voir que je suis belle et que je te plairais.

Cet après-midi au marché, je suis allée avec Solange acheter une robe pour elle ; on en a choisi une rose. Elle l'a essayée, elle est très belle avec. Et quand elle était en combinaison, j'ai vu qu'elle avait une belle gorge, de belles épaules, une belle chair qu'on a envie de mordre, tellement elle est appétissante et moi, dans la glace, je sais que je suis pareille qu'elle. Moi qui suis une femme, je suis émue et presque excitée de voir cette belle chair. Alors pourquoi est-ce que tu ne sais pas voir que j'ai une belle chair appétissante. Je te dégoûte et tu ne sais même pas voir que j'ai une belle chair.

Pourtant, avant, tu aimais mes épaules, ma gorge. Tu te souviens quand ta mère nous a surpris à deux dans ton bureau, tu ne l'avais pas entendue frapper tellement tu aimais mes épaules et ma gorge et tu m'embrassais.

***

Je me souviens à Paris, un moment, tu m'as regardée avec un regard si plein de tendresse que j'en ai été effrayée, oui effrayée de voir tant de tendresse m'envelopper. C'était si bon, si rare, si rare que c'en était effrayant pour mon cœur. Alors si tu m'aimes, pourquoi tu me repousses toujours ? Laisse-moi t'aimer, je t'en supplie, aime-moi aussi. Donne-nous des heures merveilleuses, dis-moi que tu voudras, dis-le-moi ?

Maintenant je vais dormir, avant je vais faire une mauvaise action comme je voudrais que tu m'en fasses.

J'ai tant envie de toi. Je voudrais que tu m'embrasses tout partout. Surtout quand j'ai pris mon bain comme ce soir, je me sens fraîche et belle et je désire que tu m'aimes, que tu m'aimes et que tu m'embrasses à pleines lèvres dans tous les coins et moi je t'embrasserais aussi de cette façon. Laisse-moi t'aimer.

Mardi soir 6 juin.

... Une fille au bureau, Viviane V..., va se marier le 20 en blanc. Tu serais heureux, dis-moi, tu le voudrais que je me marie en blanc avec toi, est-ce que tu l'aurais voulu ? Ce doit être si beau ce jour-là. Je me serais faite belle, belle pour toi, j'aurais mis de beaux dessous, mais tu ne sais même pas les voir. Si je m'habillais avec un sac, peut-être que je te plairais mieux, et des cendres dans mes cheveux, j'aurais plein de crasse et je sentirais mauvais, est-ce que je te plairais ainsi ?

Pourtant un jour dans ton bureau tu m'as dit : « C'est malheureux, dis, qu'on ne peut pas s'aimer sans offenser le bon Dieu ? » Donc c'est que tu m'aimes. Alors pourquoi est-ce que tu ne le montres pas, je désire tant être aimée.

***

Je regardais, dimanche, les gens qui étaient autour du basket et il y avait un homme pour rigoler qui s'est assis entre l'homme et la femme. Eh bien, moi, jamais je ne voudrais m'asseoir à côté de quelqu'un d'autre quand je pourrais avoir le bonheur d'être près de toi. Non, même si l'on était un vieux ménage, toujours je désirerais être près de toi. Ça je le sais, car je suis si bien, si bien quand je peux être près de toi, que je sente ta chaleur qui me pénètre, tu ne peux pas savoir comme ça me réchauffe partout, jusque dans mon cœur, ça le rend heureux, heureux, je me sens vivre vraiment. Puisque je te dis cela, maintenant tu ne voudras plus jamais te mettre près de moi. De toute façon tu ne me touches jamais, alors tu te tiendras à dix mètres de distance maintenant peut-être, ainsi tu me feras souffrir quand même.

Tu sais, je n'ai pas oublié cette fois où tu m'as empê-

chée d'aller en colonie parce que j'avais simplement dit que j'aimais respirer le même air que toi. Tout cela c'est parce que tu voulais me faire souffrir voilà et faire des histoires. Même si je ne l'avais pas dit, mon cœur l'aurait pensé quand même, alors c'est la même chose, gros bêta. L'année d'après, tu as voulu que j'y aille, pourtant c'était encore la même chose puisque je t'aimais toujours. Tu ne peux pas empêcher que les choses soient ainsi, tu n'as qu'à en vouloir à ton Dieu puisque c'est lui qui a permis l'amour.

Et maintenant, je suis malheureuse parce que mon cœur désire être près de toi, le tien est malheureux parce qu'il désire être près de moi. Alors pour les rendre heureux il faut les réunir, mais quand ils sont trop heureux d'être ensemble, il paraît que ce n'est pas bien, alors qu'est-ce que c'est que toutes ces choses illogiques. Ou plutôt c'est toi qui es illogique, c'est cette religion qui empêche les choses normales de la nature et du bonheur humain. Je le dis encore, ton Dieu ne devait pas inventer tout cela.

Jeudi matin 9 juin.
9 heures.

... Je vais te dire une chose que je ne t'ai jamais dite pour ne pas te faire de la peine. Tu ne sais pas ce qu'ils disent de toi ces gens que tu viens voir ? Non, tu ne le sais pas. Eh bien, je vais te le dire. Même ton cher copain G... rit de toi. Hier, en parlant de toi, la belle-mère a dit : « Il paraît qu'il est gros, qu'il est gros ! » Et maman qui est revenue de Lourdes hier soir a ajouté : « Ah ! oui, dans le train, ils en parlaient aussi et ils riaient parce qu'il a tellement un gros ventre qu'il pourrait conduire son volant de voiture avec. » Voilà, tu entends ce que je te dis, ce n'est pas moi qui l'ai inventé cela.

Et dis-moi un peu comment ça se fait que les gens qui étaient partis à Lourdes savaient que tu as une voiture maintenant puisque tu dis que tu ne viens plus à Z... ? Comment l'ont-ils su alors ? Tu n'es qu'un menteur en disant que tu ne vois plus personne de Z... Et tu veux que je te dise encore quelque chose, que les gens se

moquent de toi ? Puisque tu me fais toujours de la peine, je vais encore te dire ceci : Quand tu es venu à la foire de M... il y a deux ans, tu te souviens que j'y étais aussi ? Tu as parlé à des gens de M... dans les machines agricoles, tu as été t'asseoir avec eux où il y avait des tonneaux où on donnait à boire. Eh bien, quand tu les as quittés ces deux hommes, je suis passée à côté d'eux et ils se moquaient de toi parce que tu es gros et que tu as un gros ventre. Voilà ! Je ne t'avais jamais rien dit jusque maintenant parce que ça me faisait autant de mal que si c'était à moi. Mais puisque tu préfères tous ces gens-là à moi, à ma tendresse, eh bien, je te l'ai dit.

Moi, je t'aimais vraiment pour toi-même, eh bien maintenant, je te hais, tu entends, et je rirai de toi aussi avec tout le monde puisque tu ris de moi, de ma souffrance, car pourquoi n'es-tu pas venu me voir ? Puisque tu as le temps d'aller voir les autres, je ne vois pas pourquoi tu n'aurais pas le temps pour moi. Ainsi, quand je vais te voir tu n'as jamais le temps non plus, tu es toujours pressé d'aller voir les autres, des gens qui se moquent de toi. Eh bien, va les voir ces gens !

Et pourquoi est-ce que tu as toujours peur de te montrer avec moi en face des gens qui ne nous connaissent pas ? Tu crois que je suis si drôle que cela, tu ne me trouves pas belle assez pour me montrer à tes côtés ? Eh bien, regarde-toi. Quoi que tu puisses en penser, moi j'ai souvent des compliments parce qu'on me trouve belle. Alors crois-tu que les gens puissent penser qu'une fille jeune et pas laide comme moi voudrait de toi qui es beaucoup plus vieux que moi et gros comme tu l'es ? Non, ils savent bien qu'il y a bien des hommes plus jeunes et moins gros que toi qui pourraient me convenir. Donc si moi je me fais des illusions, comme tu me l'as si bien dit, toi tu t'en fais aussi des illusions, et pas un petit peu.

Samedi soir 11 juin.
8 heures.

... Et je t'ai vu, et tu es venu et tu m'as encore donné des heures merveilleuses et tu m'en donneras encore, dis ? Ça paie de bien des peines des heures comme tu m'as données. Rien que pour cela, je désirerais vivre des

siècles, car je passerais des siècles dans tes bras, tu ne peux pas savoir comme j'y suis heureuse, heureuse à en mourir. C'est si bon de se sentir aimée, de me sentir aimée par toi. Tu sais bien que moi je ne t'aime pas de la même manière que ces filles ; que moi je t'aime vraiment car il y a longtemps que j'aurais choisi quelqu'un d'autre pour me marier comme tout le monde et avoir des enfants.

Seulement c'est à toi que je désire appartenir, c'est de toi que je désire des enfants. D'un autre, ça me dégoûte. Tu sais bien que ce n'est pas de ma faute si je t'aime autant, tu le comprends bien puisque pour toi c'est la même chose.

Avant, quand je te disais : « Ce n'est pas de ma faute » tu me répondais d'un petit air malheureux : « Je le sais bien. » Et tu me demandais de t'aider, aussi. Maintenant, tu ne me demandes plus pour t'aider, tiens, je te dégoûte trop à ce que je vois. Tu ne m'approches plus, tu ne veux plus que je dorme sous le même toit que toi. Oh ! non, s'il te plaît, ne continue pas ou je me tue tout de suite. Tu sais bien qu'il y a des choses que je ne peux pas supporter.

Je t'en supplie, je veux te voir souvent tout seul, arrange quelque chose pour moi. Comme maintenant, je suis à bout, je ne peux plus rester longtemps loin de toi, je suis si bien près de toi ! Je t'en supplie, je me traîne à tes pieds, je te le demande à genoux, ne me laisse plus longtemps sans toi, je ne peux plus le supporter, je préfère mourir. Aime-moi !

Mardi soir 14 juin.
8 heures.

... Aujourd'hui, j'ai porté au bureau des photos de Lourdes, le château fort, Cauterets, la Côte d'Azur. Tu sais, c'est un genre de pellicules qu'on regarde dans un genre de lunettes d'approche, ça fait du relief, je ne sais plus comment ça s'appelle. J'ai donc revécu Lourdes quand j'y étais avec toi, ainsi qu'au château fort. J'ai revu les paysages de Cauterets, la première année où j'y suis allée, mais tu n'y étais pas. J'ai quand même vu des choses magnifiques avec toi. C'était merveilleux quand même.

Puis dans l'appareil, j'y ai mis une photo de toi. Tu sais, c'est une photo de toi faite à la colonie de vacances de N... Et elle était agrandie cette photo là-dedans, et je voyais bien tes yeux, ça me faisait une drôle d'impression parce que c'est comme si tu étais là devant moi et j'avais bientôt envie de mettre ma tête sur ton épaule où je suis si bien ; et de mettre ma main dans la tienne qui était en train d'allumer ta pipe. Oui, c'était comme si tu étais là qui me regardais. Je n'aime pas voir ta photo car j'ai l'impression que tu es là, que tu me regardes, alors qu'en réalité tu es loin de moi et que je ne sais pas ce que tu fais.

Je me souviens que, après mon opération, quand tu as été si longtemps sans me voir, je l'avais regardée cette photo et ça m'a tellement fait mal de voir tes yeux sur cette photo alors que tu ne voulais plus de moi, que j'en serais morte de chagrin sur le coup. Aussi depuis, c'est très rare que je la regarde. Je l'ai toujours dans mon portefeuille car ainsi j'ai l'impression que tu me protèges, mais je ne la regarde pour ainsi dire jamais, ça me fait trop de mal.

Je voyais aussi sur cette photo ainsi agrandie que tu as les traits fins, tu as un beau nez, un fin nez, je l'admire toujours quand tu permets que je t'aime, et moi on m'a toujours fait des compliments sur mon beau petit nez comme on me dit. Il paraît que j'ai les traits fins aussi, alors il serait beau notre enfant. Il paraît aussi, puisqu'on me le dit toujours, que j'ai une belle tête et toi aussi tu as une belle tête. Tu étais beau, hier.

Je me souviens que Jeanne, une fois à la messe, m'a dit lorsque tu étais en train de faire la quête : « Regarde comme il est beau aujourd'hui. » Oui, je t'aime et je te trouve beau. Il me semblait, sur la photo, que tu avais un peu les traits de Jésus, j'ai l'impression que c'est parce que tu as la même forme de nez. J'aime aussi tes cheveux tout bouclés. Chaque fois que je les vois, je me dis : « Notre enfant aurait peut-être une tête toute bouclée comme ça et brune aussi. »

J'ai vu à ta procession que celui qui faisait le petit Jésus n'était pas frisé du tout alors que toi tu devais être si beau quand tu le faisais lorsque tu étais petit. Et notre enfant serait comme toi quand tu étais petit, à moins qu'il ne serait tout raide et sans cheveux comme

moi. Ce serait vraiment triste, tu ne trouves pas ?

Quand je parle de notre enfant, peut-être que toi tu vois une petite fille toute frisée, tandis que moi je vois toujours un fils tout frisé et brun comme toi avec tes yeux et tes traits, et peut-être que toi tu vois une fille avec mes yeux et mes traits. Non, notre enfant aurait les traits de nous deux puisqu'il serait fait de notre amour à tous les deux.

Si tu savais comme je les aime tes yeux, c'est là que je vois si tu m'aimes ou si tu es en colère, c'est si merveilleux de les retrouver. Je suis heureuse, si émue quand je sens tes yeux posés sur moi. Je crois que si tu devenais aveugle ce serait le plus grand malheur de ma vie.

Lundi soir 11 juillet.
8 h. 1/2.

Quelle chaleur aujourd'hui ! Comme je serais bien avec toi maintenant !

Tu vois, j'étais assise sur la pierre de la porte de la cour, on écoutait le poste de T. S. F. de Solange, le crochet à Luxembourg, un gitan qui jouait *Le Troisième Homme* à la guitare. André était assis sur un petit banc et il s'amusait à croiser ses jambes sur le banc et à se relever de cette façon. Et Solange était là à la porte qui le regardait avec amour, et tout à l'heure c'était son enfant qu'elle regardait avec amour quand il était en train de jouer avec son cyclo.

Et une fois de plus j'ai eu mal parce que je ne suis pas avec toi par des soirs comme ceux-ci où il fait si bon à la cour et que je te verrais t'amuser ainsi, faire des bêtises, dire des bêtises et m'amuser avec toi. Ce serait si bon !

Comme à Paris, tu m'as fait rire au restaurant à Montmartre, c'est si rare que ça m'arrive. Maintenant, c'est déjà fini, tu m'évites et tu me fais pleurer. Je t'avais demandé de m'aider et tu ne veux pas. Alors qu'est-ce que tu veux que je m'embête de mon âme si tu t'en fous. J'avais fait tout mon possible jusque dimanche et puis tu vois, c'est déjà fini ta gentillesse.

Hier, c'est-à-dire dimanche, j'ai commencé à perdre à midi, dans un bois où je m'étais arrêtée, l'enfant que tu ne m'as pas encore donné. Car tu sais, quand j'ai mes règles, je me dis : « Encore un enfant qui s'en va. »

Cela avait commencé samedi, mais ça c'était arrêté. Si tu me l'avais fait ce mois-ci, tu me l'aurais fait à Paris et il aurait été un petit Parisien et il aurait été fait dans la belle chambre. Comme ça, tu ne m'aimes pas assez pour aller jusqu'au bout.

Pourtant, il aurait été un beau bébé tu sais, car tu verrais ce que je perds comme sang ce mois-ci, des gros caillots de sang. Quand je perds beaucoup, je me dis : « Il aurait été un gros bébé » ou si je perds moins, qu'il aurait été un moins gros bébé. Ou beaucoup de sang, c'est un garçon, et moins, c'est une fille, parce que les filles sont souvent plus maigres que les garçons.

Louisette avait le cafard aujourd'hui car hier elle s'est bien amusée au bal au bois de U..., et maintenant elle fréquente des jeunes gens et j'ai l'impression qu'elle en a embrassé hier, car j'ai chanté, parce que j'avais envie de toi et que je me souvenais : « Quand il m'embrasse sur les lèvres, je sens monter comme une fièvre, et reviennent toutes mes joies quand il est là tout contre moi. » Alors elle m'a dit : « Je t'en prie tais-toi, tu me donnes encore plus le cafard. Comme c'est vrai cela ! »

Moi, j'avais le cafard de toi aussi et j'ai chanté plein de chansons comme celle-là : « Le soir tu m'appartiens et jusqu'au jour plus rien à mon amour ne peut te prendre et si j'aime le soir, c'est pour t'avoir à moi, à moi, tout à moi, rien qu'à moi. » Et un tas d'autres choses.

NELLY PARMENTIER

RECHERCHES

LE LIVRE A VENIR

II

Si l'on admet (un peu hâtivement) que Mallarmé a toujours reconnu dans le vers traditionnel le moyen supérieur pour vaincre le hasard « *mot à mot* », on verra qu'il y a dans *Un Coup de dés* une étroite correspondance entre l'autorité de la phrase centrale déclarant invincible le hasard et le renoncement à la forme la moins hasardeuse qui fût : l'antique vers. La phrase *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* ne fait que produire le sens de la forme nouvelle dont elle traduit la disposition ; mais, par là, du moment qu'il y a corrélation précise entre la forme du poème et l'affirmation qui le traverse en le soutenant, la nécessité se rétablit. Le hasard n'est pas libéré par la rupture du vers réglé : il est, au contraire, étant précisément exprimé, soumis à la loi exacte de la forme qui lui répond et à laquelle il doit répondre. Le hasard est sinon vaincu en cela, du moins attiré dans la rigueur de la parole et élevé à la ferme figure d'une forme où il s'enferme. D'où, à nouveau, comme une contradiction qui relâche la nécessité.

Il n'est pas moins indiqué, dans *Un Coup de dés*, l'œuvre même qu'il constitue et qui ne fait pas de lui une réalité présente, ni même seulement future, mais, sous la double dimension négative d'un passé inaccompli et d'un avenir impossible, avenir de pure négation, le désigne dans l'extrême lointain d'un peut-être d'exception. Selon la certitude des règles qui déterminent la production réelle des choses, tout est disposé pour que le poème ne puisse avoir lieu. *Un Coup*

de dés, dont nos mains, nos yeux et notre attention affirment la présence certaine, est non seulement irréel et incertain, mais ne pourra être que si la règle générale qui donne au hasard statut de loi se rompt en quelque région de l'être, là où ce qui est nécessaire et ce qui est fortuit sera mis à la fois en échec par la force du désastre. Œuvre qui n'est donc pas là, mais présente dans la seule coïncidence avec ce qui est toujours au delà. *Un Coup de dés* n'est que dans la mesure où il exprime l'extrême et exquise improbabilité de lui-même, de cette Constellation qui, à la faveur d'un peut-être d'exception (sans autre justification que le vide du ciel et la dissolution de l'abîme), se projette « *sur quelque surface vacante et supérieure* » : naissance d'un espace encore inconnu, celui même de l'œuvre.

Très proche alors du Livre, car seul le Livre s'identifie avec l'annonce et l'attente de l'œuvre qu'il est, sans autre contenu que la présence de son avenir, infiniment problématique, étant toujours avant qu'il ne puisse être et ne cessant pas d'être séparé et divisé pour devenir, à la fin, sa division et sa séparation mêmes. « *Veillant doutant roulant brillant et méditant.* » Il faudrait ici s'arrêter sur ces cinq mots par lesquels l'œuvre se présente dans l'invisibilité du devenir qui lui est propre. Cinq mots très purs de toute provocation magique et qui, dans la tension indéfinie où semble s'élaborer un temps nouveau, le temps pur de l'attente et de l'attention, en appellent à la seule pensée pour qu'elle veille sur l'éclat du mouvement poétique.

***

Naturellement, je ne dirai pas qu'*Un Coup de dés* soit le Livre, affirmation que l'exigence du Livre priverait de tout sens. Mais, beaucoup plus que les notes que ranime M. Scherer, il lui donne appui et réalité, il est sa réserve et sa présence toujours dissimulée, le risque de son enjeu, la mesure de son défi sans mesure. Il a du Livre le caractère essentiel : présent avec ce trait de foudre qui le divise et le rassemble, et cependant extrêmement problématique, au point que, même aujourd'hui, pour nous si familiers (croyons-nous)

de tout ce qui n'est pas familier, il continue d'être l'œuvre la plus improbable. On pourrait dire que nous nous sommes assimilé avec plus ou moins de bonheur l'œuvre de Mallarmé mais non pas *Un Coup de dés*. *Un Coup de dés* annonce un livre tout autre que le livre qui est encore le nôtre : il laisse pressentir que ce que nous appelons livre selon l'usage de la tradition occidentale, où le regard identifie le mouvement de la compréhension avec la répétition d'un va-et-vient linéaire, n'a de justification que dans la facilité de la compréhension analytique. Au fond, il faut bien nous en rendre compte : nous avons les livres les plus pauvres qui puissent se concevoir, et nous continuons de lire, après quelques millénaires, comme si nous ne faisions toujours que commencer à apprendre à lire.

C'est à la fois dans le sens de la plus grande *dispersion* et dans le sens d'une tension capable de *rassembler* l'infinie diversité, par la découverte de structures singulières, qu'*Un Coup de dés* oriente l'avenir du livre. L'esprit, dit Mallarmé après Hegel, est « *dispersion volatile* ». Le livre qui recueille l'esprit recueille donc un pouvoir extrême d'éclatement, une inquiétude sans limite et que le livre ne peut contenir, qui exclut de lui tout contenu, tout sens limité, défini et complet. Mouvement de diaspora qui ne doit jamais être réprimé, mais préservé et accueilli comme tel dans l'espace qui se projette à partir de lui et auquel ce mouvement ne fait que répondre, réponse à un vide indéfiniment multiplié où la dispersion prend forme et apparence d'unité. Un tel livre, toujours en mouvement, toujours à la limite de l'épars, sera aussi toujours rassemblé dans toutes les directions, de par la dispersion même et selon la division qui lui est essentielle, qu'il ne fait pas disparaître, mais apparaître en la maintenant pour s'y accomplir.

Un Coup de dés est né d'une entente nouvelle de l'espace littéraire, tel que puissent s'y engendrer, par des rapports nouveaux de mouvement, des relations nouvelles de compréhension. Mallarmé a toujours eu conscience de ce fait, méconnu jusqu'à lui et peut-être après lui, que la langue était un système de relations spatiales infiniment complexes dont l'espace géométrique ordinaire, ni l'espace de la vie

pratique ne nous permettent de ressaisir l'originalité. On ne crée rien et on ne parle d'une manière créatrice que par l'approche préalable du lieu d'extrême vacance où, avant d'être paroles déterminées et exprimées, le langage est le mouvement silencieux des rapports, c'est-à-dire « la scansion rythmique de l'être ». Les paroles ne sont jamais là que pour désigner l'étendue de leurs rapports, l'espace où ils se projettent et qui, à peine désigné, se replie et se reploie, n'étant nulle part où il est [1]. L'espace poétique, source et « *résultat* » du langage, n'est jamais à la manière d'une chose ; mais toujours « *il s'espace et se dissémine* ». De là l'intérêt que Mallarmé porte à tout ce qui le conduit vers l'essence singulière du lieu, le théâtre, la danse, et sans oublier que le propre des pensées et des sentiments humains est aussi de produire un « milieu ». « *Toute émotion sort de vous, élargit un milieu, ou sur vous fond et l'incorpore.* » L'émotion poétique n'est donc pas un sentiment intérieur, une modification subjective, mais elle est un étrange dehors dans lequel nous sommes jetés en nous hors de nous. Ainsi, ajoute-t-il, la danse : « *Ainsi ce dégagement multiple autour d'une nudité, grand des contradictoires vols où celle-ci l'ordonne, orageux, planant l'y magnifie jusqu'à la dissoudre : centrale...* »

Cette langue nouvelle que l'on prétend que Mallarmé s'est créée par on ne sait quel désir d'ésotérisme — et que M. Scherer a jadis très bien étudiée — est une langue stricte, destinée à élaborer, selon des voies nouvelles, l'espace propre au langage, que nous autres, dans la prose quotidienne comme dans l'usage littéraire, nous réduisons à une simple surface parcourue par un mouvement uniforme et irréversible. A cet espace, Mallarmé restitue la profondeur. Une phrase ne se contente pas de se dérouler d'une manière

1. L'on pourrait ici indiquer que l'attention que Heidegger porte au langage, et qui est d'un caractère extrêmement pressant, est attention aux mots considérés à part, concentrés en eux-mêmes, à tels mots tenus pour fondamentaux et tourmentés jusqu'à ce que se fasse entendre, dans l'histoire de leur formation, l'histoire de l'être, — mais jamais aux rapports des mots, et moins encore à l'espace antérieur que supposent ces rapports et dont le mouvement originaire rend seul possible le langage comme déploiement. Pour Mallarmé, le langage n'est pas fait de mots même purs : il est ce en quoi les mots ont toujours déjà disparu et ce mouvement oscillant d'apparition et de disparition.

linéaire ; elle s'ouvre ; par cette ouverture s'étagent, se dégagent, s'espacent et se resserrent, à des profondeurs de niveaux différents, d'autres mouvements de phrases, d'autres rythmes de paroles, qui sont en rapport les uns avec les autres selon de fermes déterminations de structure, quoique étrangères à la logique ordinaire, logique de subordination, laquelle détruit l'espace et uniformise le mouvement. Mallarmé est le seul écrivain qu'on puisse dire profond. Il ne l'est pas d'une manière métaphorique, et à cause du sens intellectuellement profond de ce qu'il dit, mais parce que ce qu'il dit suppose un espace à plusieurs dimensions et ne peut s'entendre que selon cette profondeur spatiale qu'il faut appréhender simultanément à des niveaux différents (d'ailleurs, que veut dire la formule dont nous nous servons si volontiers : cela est profond ? La profondeur du sens consiste dans le pas en arrière — en retrait — que le sens nous conduit à faire par rapport à lui).

Un Coup de dés est l'affirmation sensible de ce nouvel espace. Il est cet espace devenu poème. La fiction qui y est encore à l'œuvre ne semble avoir d'autre visée — par l'épreuve du naufrage d'où naissent et où s'exténuent des figures de plus en plus subtilement allusives à des espaces toujours plus lointains — que de parvenir à la dissolution de toute étendue réelle, à « *la neutralité identique du gouffre* », avec quoi, au point extrême de la dispersion, ne s'affirme plus que le lieu : le rien comme le lieu où rien n'a lieu. Est-ce alors l'éternel néant qu'*Igitur* cherchait à atteindre ? une pure et définitive vacance ? Non pas, mais un remuement indéfini d'absence, l'« *inférieur clapotis quelconque* », les « *parages du vague en quoi toute réalité se dissout* », sans que cette dissolution puisse jamais dissoudre le mouvement de cette dissolution, devenir incessamment en devenir dans la profondeur du lieu.

Or c'est le lieu, « *béante profondeur* » de l'abîme, qui, se renversant à l'altitude de l'exception, fonde l'autre abîme du ciel vide pour y prendre figure de Constellation : dispersion infinie se rassemblant dans la pluralité définie d'étoiles, poème où, des mots ne restant que leur espace, cet espace rayonne en un pur éclat stellaire.

***

Il est manifeste que la pensée poétique de Mallarmé, si elle se formule d'une manière privilégiée en termes d'univers, ce n'est pas seulement sous l'influence de Poe (*Eurêka*, *Puissance de la Parole*), mais bien plutôt par l'exigence de l'espace créateur, et créateur en tant qu'infiniment vide et d'un vide infiniment mouvant. Le dialogue du *Toast funèbre* nous laisse pressentir quelle qualification, d'après Mallarmé, convient à l'homme : il est un être d'horizon, il est l'exigence de ce lointain qui est dans sa parole, élargissant, même par sa mort, l'espace avec lequel il se confond dès qu'il parle :

Le néant à cet Homme aboli de jadis:
« *Souvenir d'horizons, qu'est-ce, ô toi, que la Terre?* »
Hurle ce songe; et, voix dont la clarté s'altère,
L'espace a pour jouet le cri: « *Je ne sais pas!* »

Entre l'effroi de Pascal devant le silence éternel de l'espace et le ravissement de Joubert face au ciel constellé de vides, Mallarmé a doué l'homme d'une expérience nouvelle : l'espace comme l'approche d'un *autre* espace, origine créatrice et aventure du mouvement poétique. Si au poète appartiennent l'angoisse, le souci de l'impossibilité, la conscience du néant et ce temps de la détresse qui est son temps, « temps de l'intervalle et de l'interrègne », il serait inexact, comme on penche à le faire, de mettre sur le visage de Mallarmé le masque stoïque et de ne voir en lui que le combattant du désespoir lucide. S'il fallait choisir entre des termes de vague philosophie, ce ne serait pas le pessimisme qui répondrait le mieux à sa pensée, car c'est toujours du côté de la joie, de l'affirmation exaltante, que la poésie se déclare, chaque fois que Mallarmé se voit contraint de la situer. La célèbre phrase, dans *La Musique et les Lettres*, dit cette félicité; elle dit que le « *civilisé édénique* » qui a pris soin de conserver une piété aux vingt-quatre lettres, ainsi que le sens de leurs rapports, possède, « *au-dessus d'autre bien, l'élément de félicités, une doctrine en même temps qu'une contrée* ». Le mot contrée nous renvoie au mot séjour. La poésie, dit Mallarmé, répondant non sans impatience à un correspon-

dant, « *doue ainsi d'authenticité notre séjour* »[1]. Nous ne séjournons authentiquement que là où la poésie a lieu et donne lieu. Cela est très proche de la parole attribuée à Hölderlin (dans un texte tardif et contesté) : « ... *c'est poétiquement que l'homme demeure.* » Et il y a aussi cet autre vers de Hölderlin : « *Mais, ce qui demeure, les poètes le fondent.* » Nous pensons à tout cela, mais peut-être d'une manière qui ne répond pas à l'interprétation accréditée par les commentaires de Heidegger. Car, pour Mallarmé, ce que fondent les poètes, l'espace — abîme et fondement de la parole — est ce qui ne demeure pas, et le séjour authentique n'est pas l'abri où l'homme se préserve, mais passe par l'écueil, par la perdition et le gouffre, « *mémorable crise* » qui seule permet d'atteindre au vide mouvant, lieu où la tâche créatrice commence.

Lorsque Mallarmé donne au poète pour devoir et au Livre pour tâche : « *l'explication orphique de la Terre* », « *l'explication de l'homme* », qu'entend-il par ce mot répété, « explication » ? Exactement ce que ce mot comporte : le déploiement de la Terre et de l'homme en l'espace du chant. Non pas la connaissance de ce que l'un et l'autre sont naturellement, mais le développement — hors de leur réalité donnée et en ce qu'ils ont de mystérieux, de non éclairé, par la force dispersante de l'espace et par la puissance rassemblante du devenir rythmique — de l'homme et du monde. Du fait qu'il y a poésie, il y a non seulement quelque chose de changé dans l'univers, mais comme un changement essentiel d'univers, dont la réalisation du Livre ne fait que découvrir ou fonder le sens. La poésie toujours inaugure *autre chose*. Par rapport au réel, on peut l'appeler irréel (« *ce pays n'exista pas* ») ; par rapport au temps de notre monde, « *l'interrègne* » ou « *l'éternel* » ; par rapport à l'action qui modifie la nature, « *l'action restreinte* ». Mais ces manières de dire ne font rien que laisser retomber sous la compréhension analytique l'entente de cette *autre chose*.

Faisons une remarque. *Toast funèbre*, le sonnet *Quand*

1. *La Poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence ; elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle.*

l'ombre commença, *Un Coup de dés* forment trois œuvres où, à vingt-cinq ans d'intervalle, sont mis également en rapport l'espace poétique et l'espace cosmique. Entre ces poèmes, il y a beaucoup de différences. L'une est frappante. Dans le sonnet, il n'y a rien de plus certain que l'œuvre poétique s'allumant dans le ciel comme « *un astre en fête* » : d'une dignité, d'une réalité supérieures, soleil des soleils, autour duquel les « *feux vils* » des astres réels ne tournent que pour témoigner de son éclat. « *Oui, je sais...* » Mais, dans *Un Coup de dés*, l'assurance a disparu : aussi lointaine qu'improbable, dérobée par l'altitude où l'élève l'exception, non pas présente, mais seulement et toujours en réserve dans l'avenir où elle pourrait se former, la Constellation de l'œuvre s'oublie avant d'être, plutôt qu'elle ne se proclame. Faut-il en conclure que, gagné par le doute, Mallarmé ne croit presque plus à la création de l'œuvre, ni à son équivalence stellaire ? Faut-il le voir s'approcher de la mort en état d'incroyance poétique ? En effet, ce serait logique. Mais précisément nous voyons ici combien la logique est trompeuse lorsqu'elle prétend légiférer pour *autre chose* (dont elle s'emploie à faire un autre monde supraterrestre ou une autre réalité, spirituelle). *Un Coup de dés* dit au contraire, bien plus fermement que le sonnet et d'une manière qui nous engage dans un avenir plus essentiel, la décision propre à la parole créatrice. Et Mallarmé lui-même, en cessant de donner à l'œuvre le genre de certitude qui ne convient qu'aux choses et en l'évoquant sous la seule perspective d'où sa présence peut nous parvenir, comme l'attente de ce qu'il y a de plus lointain et de moins sûr, est dans un rapport beaucoup plus confiant avec l'affirmation de l'œuvre. Ce qui pourrait se traduire en disant (inexactement) : le doute appartient à la certitude poétique, de même que l'impossibilité d'affirmer l'œuvre nous rapproche de son affirmation propre, celle dont les cinq mots « *veillant doutant roulant brillant et méditant* » remettent le soin à la pensée.

***

La présence de la poésie est à venir : elle vient par delà l'avenir et ne cesse de venir quand elle est là. Une autre

dimension temporelle que celle dont le temps du monde nous a rendus maîtres est en jeu dans la parole, lorsque celle-ci met à découvert, par la scansion rythmique de l'être, l'espace de son déploiement. Rien de certain ne s'annonce par là. Qui s'en tient à la certitude ou même aux formes inférieures de la probabilité n'est nullement en route vers « l'horizon », pas plus qu'il n'est le compagnon de route de la pensée chantante dont les cinq manières de se jouer se jouent dans l'intimité du hasard.

L'œuvre est l'attente de l'œuvre. Dans cette attente seule se rassemble l'attention impersonnelle qui a pour voies et pour lieu l'espace propre du langage. *Un Coup de dés* est le livre à venir. Mallarmé affirme clairement, et en particulier dans la préface, son dessein qui est d'exprimer, d'une manière qui les change, les rapports de l'espace et du mouvement temporel. L'espace qui n'est pas, mais « se scande », « s'intime », se dissipe et se repose selon les diverses formes de la mobilité de l'écrit, exclut le temps ordinaire. Dans cet espace — l'espace même du livre, — jamais l'instant ne succède à l'instant selon le déroulement horizontal d'un devenir irréversible. On n'y raconte pas quelque chose qui se serait passé, fût-ce fictivement. L'histoire est remplacée par l'hypothèse : « *Soit que...* » L'événement dont le poème fait son point de départ n'est pas donné comme fait historique et réel, fictivement réel : il n'a de valeur que relativement à tous les mouvements de pensée et de langage qui peuvent en résulter et dont la figuration sensible, « *avec retraits, prolongements, fuites* », est comme un autre langage instituant le jeu nouveau de l'espace et du temps.

Cela est nécessairement très ambigu. D'un côté, nous avons la tentative d'exclure la durée historique en y substituant des rapports de proportion et de réciprocité dont la recherche de Mallarmé a toujours fait grand emploi : « *Si ceci est cela, cela est ceci* », lisons-nous dans les notes du manuscrit posthume, ou encore : « *deux alternatives d'un même sujet — ou ceci ou cela — (et non pas traitées par suite, historiquement — mais toujours intellectuellement).* » De même qu'il a regretté que le XVIIe siècle français, au lieu de chercher la tragédie dans les souvenirs de la Grèce et de Rome,

ne l'ait pas découverte dans l'œuvre de Descartes (Descartes uni à Racine : Valéry essaiera de se souvenir un peu superficiellement de ce rêve), de même il cherche à imiter les procédés de la rigueur géométrique pour libérer la parole de la succession sensible et lui rendre la maîtrise de ses propres rapports. Mais ce n'est qu'une imitation. Mallarmé n'est même pas Spinoza. Il ne géométrise pas le langage. *Soit que* lui suffit. Dès lors « *tout se passe, par raccourci, en hypothèse ; on évite le récit* ». Pourquoi évite-t-on le récit ? Non seulement parce qu'on élimine le temps du récit, mais parce qu'au lieu de raconter on montre. C'est là, on le sait, la grande innovation dont s'enorgueillissait Mallarmé. Pour la première fois, l'espace intérieur de la pensée et du langage est représenté d'une manière sensible. La « *distance... qui mentalement sépare des groupes de mots ou les mots entre eux* » est visible typographiquement, ainsi que l'importance de tels termes, leur puissance d'affirmation, l'accélération de leurs rapports, leur concentration, leur éparpillement, enfin la reproduction, par l'allure des mots et par leur rythme, de l'objet qu'ils désignent.

L'effet est d'une grande puissance expressive : surprenante vraiment. Mais la surprise est aussi dans le fait que Mallarmé ici s'oppose à lui-même. Voici qu'il rend au langage dont il avait considéré la force irréelle d'absence tout l'être et toute la réalité matérielle que celui-ci était chargé de faire disparaître. L' « *envol tacite d'abstraction* » se transforme en un paysage visible de mots. Je ne dis plus : une fleur ; je la dessine par des vocables. Contradiction qui est à la fois dans le langage et dans l'attitude double de Mallarmé par rapport au langage : elle a été souvent signalée et étudiée. Que nous apprend de plus *Un Coup de dés* ? L'œuvre littéraire y est en suspens entre sa présence visible et sa présence lisible : partition ou tableau qu'il faut lire et poème qu'il faut voir et, grâce à cette alternance oscillante, cherchant à enrichir la lecture analytique par la vision globale et simultanée, à enrichir aussi la vision statique par le dynamisme du jeu des mouvements, enfin cherchant à se placer au point d'intersection où entendre, c'est voir et lire, mais en se plaçant aussi au point où, la jonction n'étant pas faite, le

poème occupe seulement le vide central qui figure l'avenir d'exception.

Mallarmé veut se maintenir en ce point antérieur — le chant antérieur au concept [1] — où tout art est langage et où le langage est indécis entre l'être qu'il exprime en le faisant disparaître et l'apparence d'être qu'il rassemble en lui-même pour que l'invisibilité du sens y acquière figure et mobilité parlante. Cette indécision mouvante est la réalité même de l'espace du langage dont le poème — le livre futur — est seul capable d'affirmer, en une simultanéité visible, la diversité des mouvements et des temps qui le constituent comme sens, tout en le réservant comme source de tout sens. Le livre est ainsi centré sur l'entente que forme l'alternance, la presque superposition de la lecture comme vision et de la vision comme transparence lisible. Mais il est aussi constamment décentré par rapport à lui-même, non seulement parce qu'il s'agit d'une œuvre à la fois toute présente et toute en mouvement, mais parce que c'est en elle que s'élabore et d'elle que dépend le devenir qui la déploie.

Le temps de l'œuvre n'est pas emprunté au nôtre, objectif ou subjectif. Formé par elle, il est à l'œuvre en elle, qui est la moins immobile qui puisse se concevoir. Et dire « le » temps, comme s'il n'y avait ici qu'une seule manière de durer, c'est méconnaître l'énigme essentielle de ce livre et sa force inépuisable d'attrait. Même sans entrer dans une étude précise, il est immédiatement sensible que, « *sous une apparence fausse de présent* », ne cessent de se superposer des possibilités temporelles différentes, non par un confus mélange, mais parce que tel ensemble (représenté le plus souvent par une double page), auquel convient tel temps, appartient aussi à d'autres temps, dans la mesure où le *groupe* d'ensembles où il se range fait prédominer une autre structure temporelle — tandis que, « en même temps », comme une puissante traverse médiane, retentit à travers toute l'œuvre la ferme voix centrale où parle le futur, mais un futur éternellement négatif — « *jamais n'abolira* », — lequel toutefois se prolonge doublement : par un futur anté-

1. *Le chant jaillit de source innée, antérieure au concept.*

rieur passé, annulant l'acte jusque dans l'apparence de son non-accomplissement — « *n'aura eu lieu* » — et par une possibilité toute nouvelle vers laquelle, par delà toutes les négations et en prenant appui sur celles-ci, l'œuvre s'élance encore : le temps de l'exception à l'altitude d'un peut-être.



L'on peut se demander si Mallarmé ne confie pas au mouvement de la lecture le soin de donner une présence à cette œuvre où se jouent des temps qui la rendent inabordable. Problème qu'il n'a pas supprimé en supprimant le lecteur. Au contraire, le lecteur écarté, la question de la lecture n'en est que plus essentielle. Mallarmé y a beaucoup réfléchi. « Pratique désespérée », dit-il. C'est sur la communication du Livre — communication de l'œuvre à elle-même dans le devenir qui lui est propre — que le manuscrit posthume nous apporte des clartés nouvelles. Le Livre sans auteur et sans lecteur, qui n'est pas nécessairement clos, mais toujours en mouvement, comment pourra-t-il s'affirmer dans son vol et selon le rythme qui le constitue, s'il ne sort pas en quelque manière de lui-même et s'il ne trouve pas, pour correspondre à l'intimité mobile qui est sa structure, le dehors où il sera en contact avec sa distance même ? Il lui faut un médiateur. C'est la lecture. Cette lecture n'est pas celle d'un lecteur quelconque, lequel tend toujours à rapprocher l'ouvrage de son individualité fortuite. Mallarmé sera la voix de cette lecture essentielle. Disparu et supprimé comme auteur, il est, par cette disparition, en rapport avec l'essence apparaissante et disparaissante du Livre, avec son oscillation incessante qui est sa communication.

Ce rôle d'intermédiaire, on peut le comparer à celui du chef d'orchestre ou à celui du prêtre pendant la messe. Mais, si le manuscrit posthume tend à donner à la lecture le caractère d'une cérémonie sacrée qui tient de la prestidigitation du théâtre et de la liturgie catholique, il faut surtout retenir que Mallarmé a conscience, n'étant pas un lecteur ordinaire, de n'être pas non plus un simple interprète privilégié, capable de commenter le texte, de le faire passer d'un sens

à l'autre ou de le maintenir en mouvement entre tous les sens possibles. Il n'est pas vraiment lecteur. Il est la lecture : le mouvement de communication par lequel le livre se communique à lui-même, — d'abord selon les divers échanges physiques que la mobilité des feuillets rend possibles et nécessaires [1] (le livre est toujours autre, il change et s'échange par la confrontation de la diversité de ses parties, on évite ainsi le mouvement linéaire — le sens unique — de la lecture). De plus, le livre, se déployant et se reployant, se dispersant et se rassemblant, prouve qu'il n'a aucune réalité substantielle : il n'est jamais là, sans cesse à se défaire tandis qu'il se fait) ; — puis selon le mouvement nouveau de l'entente qu'élabore le langage en intégrant les divers genres et les divers arts ; — enfin par l'avenir d'exception à partir duquel le livre vient vers lui-même et vient vers nous, en nous exposant au jeu suprême de l'espace et des temps.

Mallarmé appelle le lecteur « *l'opérateur* ». La lecture, comme la poésie, est « *l'opération* ». Or, il conserve toujours à ce mot à la fois le sens qu'il tient du mot œuvre et le sens presque chirurgical qu'il reçoit ironiquement de son allure technique : l'opération est suppression, c'est en quelque manière l'*Aufhebung* hégélienne. La lecture est opération, elle est l'œuvre qui s'accomplit en se supprimant, qui se prouve en se confrontant avec elle-même et se suspend tout en s'affirmant. Dans le manuscrit posthume, Mallarmé insiste sur le caractère de danger et d'audace qu'implique la lecture. Danger de paraître s'arroger sur le livre un droit d'auteur qui en ferait à nouveau un livre ordinaire. Danger qui vient de la communication même : de ce mouvement d'aventure et d'épreuve qui ne permet pas, même au lecteur Mallarmé, de savoir à l'avance ce qu'est le livre, ni s'il est, ni si le devenir auquel le livre répond tout en le constituant par sa suppression infinie, a dès maintenant un sens pour nous et aura jamais un sens. « *Veillant doutant roulant brillant et méditant* », cette chute des temps où s'exprime

1. Le Livre, d'après le manuscrit, est constitué de feuillets mobiles. « On pourra ainsi, dit M. Scherer, les changer de place, et les lire, non certes dans un ordre quelconque, mais selon plusieurs ordres distincts déterminés par des lois de permutation. »

l'échange indéterminé par lequel se fait l'œuvre, heurtera-t-elle à la fin le moment où tout doit s'achever, le temps ultime qui, fuyant en avant du livre, l'immobilise par avance en posant devant lui le « *point dernier qui le sacre* »? Moment où tous les moments s'arrêtent dans l'accomplissement final, terme de ce qui est sans terme. Est-ce là la fin ? Est-ce en ce point d'immobilité que, appelés par la lecture, nous devons dès à présent regarder toute l'œuvre avec ce regard futur de la mort universelle, qui est toujours, quelque peu, le regard du lecteur ?

Mais, par delà cet arrêt et au delà de cet au delà, *Un Coup de dés* nous apprend qu'il y a encore quelque chose à dire, l'affirmation dont la fermeté est comme le résumé et le « *résultat* » de tout le livre, parole résolue où l'œuvre se résout en se manifestant : « *Toute Pensée émet un Coup de Dés.* » Cette sentence, isolée par un trait presque dur, et comme si, par elle, s'achevait souverainement l'isolement de la parole, est difficile à situer. Elle a la force conclusive qui nous interdit de parler plus loin, mais elle est elle-même déjà comme en dehors du Poème, sa limite qui ne lui appartient pas. Elle a un contenu qui, mettant en communication la pensée et le hasard, le refus du sort et l'appel au sort, la pensée qui se joue et le jeu comme pensée, prétend détenir en une courte phrase le tout de ce qui est possible. « *Toute Pensée émet un Coup de Dés.* » C'est la clausule et c'est l'ouverture, c'est l'invisible passage où le mouvement en forme de sphère est sans cesse fin et commencement. Tout est fini et tout recommence. Le Livre est ainsi, discrètement, affirmé dans le devenir qui est peut-être son sens, sens qui serait le devenir même du cercle[1]. La fin de l'œuvre est son

1. Le conditionnel indique qu'il ne s'agit pas ici du dernier mot du *Coup de dés* sur le sens du devenir poétique qui y est en jeu. Devant ce poème, nous éprouvons combien les notions de livre, d'œuvre et d'art répondent mal à toutes les possibilités à venir qui s'y dissimulent. La peinture nous fait souvent pressentir aujourd'hui que ce qu'elle cherche à créer, ses « productions » ne peuvent plus être des œuvres, mais voudraient répondre à quelque chose pour lequel nous n'avons pas encore de nom. Il en est de même pour la littérature. Ce vers quoi nous allons n'est peut-être aucunement ce que l'avenir réel nous donnera. Mais ce vers quoi nous allons est pauvre et riche d'un avenir que nous ne devons pas figer dans la tradition de nos vieilles structures.

origine, son nouveau et son ancien commencement : elle est sa possibilité encore une fois ouverte, pour que les dés à nouveau jetés soient le jet même de la parole maîtresse qui empêchera l'Œuvre d'être — *Un Coup de dés jamais* — et pour que revienne, « *mémorable crise* », le naufrage dernier où, dans la profondeur du lieu, tout a toujours déjà disparu : le hasard, l'œuvre, la pensée — EXCEPTÉ à l'altitude PEUT-ÊTRE...

MAURICE BLANCHOT

LA POÉSIE D'ANDRÉ DU BOUCHET

Dès les premiers recueils de poèmes d'André du Bouchet (*Air*, chez Jean Aubier, 1951, et *Sans couvercle*, GLM, 1953), je me souviens d'avoir été à la fois attiré et tenu à distance, en respect si j'ose dire, comme par quelque bloc hautain (qui me parut alors sans faille), éclairé par une lumière mobile et violente. D'autres œuvres devaient suivre, en particulier tout récemment plusieurs groupes de poèmes en revue et plusieurs recueils[1].

André du Bouchet n'a pas traduit par hasard cette remarque de Pasternak : « L'image est le produit naturel de la brièveté de la vie de l'homme et de l'immensité de la tâche qu'il s'est assignée. C'est cette incompatibilité qui le contraint à tout considérer de l'œil enveloppant de l'aigle, *à traduire par brefs éclats son appréhension immédiate*. Telle est l'essence de la poésie. » Le fragment de phrase que j'ai souligné peut servir à définir (au moins provisoirement) les poèmes d'André du Bouchet. Dans les premiers recueils, déjà, il s'agit presque toujours de brèves entrevisions, suivies d'une brusque inflammation de paroles. Le regard d'André du Bouchet est abrupt, il s'ouvre à des apparitions, comme si le voile qui nous sépare du dehors se déchirait par instants. Une dernière trace de mélodie, de tendresse, éclaire encore certaines notes d'*Air* qui font songer à *L'Allegria* d'Ungaretti :

Voilà que le soir se referme
sans rien connaître de ce monde

1. *La Lumière de la lame* (Cahiers du Sud, nº 339), *Du bord de la faux* (Cahiers GLM, 1956), *Près du souffle* (Mercure de France, nº 1127). *Le Moteur blanc* (GLM, 1956), *Au deuxième Étage*, lithos d'Hélion (Éd. du Dragon, 1956), *Sol de la montagne*, eaux-fortes de Dora Maar (Jean Hugues, 1956), *Cette Surface*, avec Tal Coat (PAB, 1956).

qui en moi doucement dort
avec parfum de lueurs sauvages.

Une pierre engloutit des rumeurs
d'auberge triste.

C'est la chambre où j'habite.

On ne retrouvera plus ce ton dans la poésie plus forcenée des livres suivants, mais on peut continuer à en aimer l'acuité fraîche.

Quelle espèce de monde apparaît à ce regard ? Un espace réduit à peu d'éléments (feu, air, vent, terre, mer, bois), à quelques objets (lampe, table, charrette, lit), chacun de ces éléments étant lui-même rarement habillé d'épithètes (ou alors, ces épithètes signifient de préférence nudité, blancheur, dénuement, quand il ne s'agit pas d'indications de mouvement) : car ces rares éléments, ces fragments, ces éclats, loin d'être figés dans l'immobilité paisible ou solennelle d'une *nature morte*, sont presque toujours soumis à des déplacements, animés de mouvements plus ou moins violents : les choses qu'aperçoit André du Bouchet dans ces éclairs apparaissent et disparaissent, se heurtent, se bousculent, explosent ou s'écroulent. Une sorte de crispation ou de crise est leur condition ordinaire.

Si j'ai cru pouvoir rappeler, pour aider le lecteur à situer André du Bouchet, les poèmes de *L'Allegria*, il est clair que ceux-ci relèvent d'une ivresse de la découverte, alors que ceux-là laissent tout de suite pressentir une lutte du poète avec le dehors, un acharnement anxieux qui ne fera que s'aggraver avec la maturité. Sans doute les apparences du monde seront-elles toujours évidentes, les vêtements voyants : mais ces éléments nus qu'il recherche, ce réel le plus réel, ces racines du monde ne cessent de se dérober à qui n'a que la passion de les appréhender. Déjà, dans *Sans couvercle*, on trouve ces confidences aussi brèves, aussi peu plaintives que les images : « Je ne récolte que la buée », « j'attends que la réalité parle ». C'est du dehors que la vraie poésie doit venir, c'est dehors que le poète l'attend, mais il s'essouffle à la sentir si fuyante (si brillante parce que si fuyante), et le

dernier poème de ce recueil s'intitule *Je ne vois presque rien* :

> *Le papier que je coupe*
> *est moite*
> *la montagne est presque cachée par son surplis blanc*
> . . . . .

***

Il me semble qu'on peut partir de ce « presque rien » et de la vision de cette montagne « presque cachée » pour mieux pénétrer dans la poésie récente d'André du Bouchet. Dans les deux recueils du début dont je viens de parler, il y avait encore, parfois, une indication précise de lieu, une certaine variété d'objets et de décor, une relative abondance de vocables et d'images (une trop grande dispersion des images, d'ailleurs), et puis des forêts, des rues, des rivières (des souvenirs de lecture, aussi). En revanche, je ne connais pas de poésie qui, en l'espace de quelques années, se soit si brusquement et si volontairement, si fièrement réduite à quelques termes insistants, parfaitement communs, composant un espace à la fois aride et animé, un lieu d'aigle pauvre, son champ de bataille, peut-être. J'essaierai d'approcher de ce lieu.

***

Plus d'un esprit poétique, au cours des temps, soumit sa vie à la poursuite de l'inconnu : « voyage » de Baudelaire, « migration » de Hölderlin, pour ne citer que deux exemples particulièrement familiers à du Bouchet. Poètes poursuivant, sur des modes divers, avec plus ou moins d'acharnement, un but fuyant, « au fond du gouffre », « au fond de l'Inconnu » ou, comme Hölderlin, toujours vers l'est, là où naît la lumière, là où fut la Grèce ; poètes égarés loin de leur patrie même s'ils l'habitent, aventurés, poussés aux épaules par le risque même, effrayés et hardis à la fois, telles de tremblantes flèches, et nous entendons la vibration musicale de leur vol presque à ras de terre. « Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent, | Pour partir... »

André du Bouchet est de cette race. Mais si déjà, touché par le pressentiment d'une faiblesse qui semble liée au temps, Hölderlin à dix-sept ans s'écriait (1787) : « Non ! jamais je ne l'égalerai, | Le vol rapide des génies autour du monde ! », qu'en sera-t-il aujourd'hui où il apparaît que la vraie poésie est la plus démunie, la plus faible, la moins écoutée ? On peut le voir dans cette œuvre encore en formation, chez ce poète qui ne fait plus que relater avec une extrême monotonie une marche de pauvre, difficile, dans la pierraille, une marche à bout de souffle, à l'extrême des possibilités du regard. André du Bouchet à trouvé un jour cette image presque trop étincelante, presque trop forte : « Je marche jusqu'à la garde. » Mais c'est bien cela, en un peu moins brillant peut-être : un cheminement qui est une agression inévitable, une intrusion mortelle, éblouissante. «... Comme si, pour rester debout, j'étais tenu d'avancer », a-t-il écrit encore. Ailleurs, il se dira « souffleté par la fadeur de l'étendue ». Sa poésie traduit ce qu'il a dit de Baudelaire, que ce qui l'arrêtait était aussi ce qui le faisait avancer : sa limite est son moteur, implacable, même s'il a quelquefois le désir de s'arrêter, d'être aussi immobile que la terre (mais ne serait-ce pas la mort ?) : « Cette chambre dont je vois déjà les gravats, comme une montagne blanche qui nous chasse de l'endroit où nous dormons. » En un sens, la poésie d'André du Bouchet ne relate donc qu'une seule expérience (qui est le fond de toute expérience), la profondeur de la vie, c'est-à-dire le mouvement toujours dans le même sens, le risque perpétuel, l'obligation, la difficulté et la merveille d'avancer (autant dire de respirer, autant dire, pour le poète, d'écrire). Tout ce qu'on voit dans ses récents poèmes, c'est un homme qui sort de sa chambre (quand le dehors ne l'a pas envahie déjà), qui s'aventure, à la fois poussé et attiré, qui va de mur en mur, qui s'acharne, qui voit plus souvent la cendre que le feu. Quelqu'un qui ne cesse de recommencer : « Rien ne désaltère mon pas. »

***

Il est caractéristique de l'extrême unité et singularité de la personne d'André du Bouchet que les termes dont il

use pour définir (d'ailleurs remarquablement) la poésie de Baudelaire soient ceux-là mêmes qui reviennent constamment dans ses propres poèmes. Je citerai cette phrase : « (La poésie de Baudelaire) *contient* ce moment atterrant qui suit le poème lorsque, parvenus au sommet ou au bas de la pente, nous nous retrouvons derechef sur le même sol, sans être capables de dire, parfois, pourquoi nous nous sommes mis en route », et cette autre : « ... Ce fond de l'être, ce sol irréductible dont l'imagination ne peut embrasser que la surface, nous est ainsi par moments révélé au cœur d'un remous[1]... » La poésie est ce qui découvre le fond de l'être, par une déchirure, quand on marche : le monde que voit le poète *apparaît* plus qu'il n'*est*. Il est temps cependant de dire mieux ce que voit ce marcheur démuni. Car, si « les œuvres les plus importantes, celles qui comprennent les sujets les plus divers, décrivent en réalité leur propre naissance » (Pasternak), ce qui importe est aussi, surtout peut-être le détour qu'elles prennent pour parler de cette naissance, les images en quoi s'exprime, en fin de compte, le souffle de l'esprit, ce « presque rien » qui est encore suffisant pour faire reculer l'écroulement.

***

J'ai dit que les espèces de paysages révélés par les poèmes de du Bouchet étaient réduits à peu d'éléments, mais toujours dans un état de crise ou d'incandescence telle que les couleurs disparaissaient : « Ce n'est pas un être achevé, mais quelque chose qui souffle »... La terre surgit, on dirait qu'elle cherche l'achèvement dans la parole : elle ne l'y trouve pas, mais ne cesse d'y tendre. La terre est plutôt un lieu, un site pour de perpétuels déplacements, pour des luttes, des explosions et des ruines. Du moins est-ce ce que semble indiquer le fréquent usage, par ce poète, des prépositions de lieu. Quand quelque chose de ces luttes, de ces lueurs, est saisi (entre deux nuages, entre deux montagnes), c'est de la pierre, un chemin, un torrent asséché, c'est un mur, le feu, le vent,

1. *Baudelaire irrémédiable* (Courrier du Centre international d'Études poétiques, nº 9.)

c'est le champ, le glacier, l'azur. L'heure préférée est celle du petit jour, où le soleil se lève comme un regard, où la lumière recommence (angoissante, exaltante), où le vent va recommencer à souffler : « Je suis comme le vent | au début du matin. » Je ne suis pas sûr qu'on trouve jamais ni bleu, ni jaune, ni vert dans toute l'œuvre récente, pas plus qu'on n'y verra des feuilles, des fleurs, des eaux courantes : c'est une hantise du blanc, soit qu'il s'agisse du « présent transparent de la clarté matinale », soit qu'il s'agisse du fer chauffé *au blanc*.

Cependant, entre ces rares éléments, on voit se former des correspondances particulières à André du Bouchet : des surfaces telles que sol, table, papier (le papier du poème), paroi et même, plus loin, air, champ, montagne, route, semblent ne plus être que les diverses effloraisons d'une racine unique. De même lame, glacier, lueurs, faux, de même marche et souffle. Le passage d'un élément à l'autre, loin de s'abriter derrière excuses ou explications, se fait toujours avec décision et brusquerie, comme s'il fallait le surprendre : il y a dans la nature très fine du poète une sauvagerie, une violence qui vient peut-être de la nécessité subie, de sa situation exposée.

Je notai également, dès les premiers recueils, certaines images surprenantes : « le vent rangé comme un fléau de pierre au coin des vergers », « les touffes de pierre », « les coudes du souffle », « les étoiles et le froid se tiennent par des crochets de fer », images où se produisait un rapprochement subit, un heurt du frêle et du fort, du fluide et du solide, comme de l'air et de la terre : comme si le solide pouvait à tout moment partir en buée, comme si la buée pouvait se pétrifier (cette obsession d'un mouvement achevé, figé, se retrouvant peut-être encore dans le fréquent emploi épithétique du participe passé). De pareilles images n'étaient pas des trouvailles de hasard, puisqu'elles se retrouvent dans toute l'œuvre ; je noterai ces passages plus récents entre beaucoup d'autres : « un chemin, comme un torrent sans souffle », « les yeux des pierres », « ce sont des morceaux d'air que je foule comme des mottes », « la gorgée de terre que nous avons bue d'un trait ». Si André du Bouchet se retrouve

chaque fois dans cet équilibre bref, menacé, étincelant, c'est qu'il habite la contradiction, là où il n'y a plus de différence, comme il le dit encore à propos de Baudelaire, entre le gouffre et l'essor. Exaltation et rechute, propres au poète, ne font qu'aboutir à ce « sol de la montagne » qui est « presque rien », et pourtant la merveille qui illumine tout l'espace, la « source qui se confond avec l'épaisseur de la terre » :

Paroi d'air
au-dessous de la terre soulevée

hors des atteintes de l'air

tout est détruit

comme un peu d'air
dans une main ouverte

montagne

presque rien

montagne
dont nous suivons la montée

vert-de-grisée.

***

Je me suis efforcé, devant la difficulté d'aborder la masse altière de cette poésie, d'en décrire modestement quelques aspects : il me semble maintenant que ces remarques n'ont fait qu'en ternir l'éclat sans en éclairer vraiment le sens. Imaginons plutôt, en dernier recours, ce chant dont parle Mallarmé, qui a dû « Éclater là-haut perdu, | Avec furie et silence », une lumière contractée jusqu'à n'être plus que l'intense rayonnement d'une lame, mais dans la terre, l'aile d'un glacier, un oiseau crispé dans son vol... (« Le jour, papillon glacé »... dit une des plus belles images d'André du Bouchet). Peut-être en devinera-t-on un peu mieux alors la beauté dure, presque meurtrière, cette contradiction fascinante qui revient constamment avec l'image du « feu blanc ».

Une telle poésie s'est installée d'un coup dans un site escarpé, dans un air, raréfié, rejetant, méprisant toute hésitation, toute faiblesse, toute douceur, comme elle refuse l'éloquence, le commentaire et les propos quotidiens. Nous sommes beaucoup, sans doute, à avoir entrevu ces limpides éclairs, ces légères cimes ; mais là où nous n'avançons qu'avec hésitation, encombrés et soutenus à la fois par les apparences les plus simples, toujours prêts à céder à la facilité d'une chanson, à l'enrobement par le chant, André du Bouchet va droit à l'éclair, à l'instant, au pied du mur, au risque d'en perdre le souffle et la parole. Pourra-t-il se maintenir dans cette aridité déchirée, dans cet air qui ressemble tant à un pierrier ? Ce heurt du regard et du pas contre une limite extrême peut-il se répéter indéfiniment ? Je n'irai pas aujourd'hui au delà de cette question : la lumière qu'elle répercute pour le moment me suffit.

PHILIPPE JACCOTTET

LECTURES

LA REPRÉSENTATION

Voici deux écrivains dont le caractère, l'esprit et la vie sont fort dissemblables, comme le sont les œuvres qu'ils ont données jusqu'à présent. Et l'on ne peut dire que celles qu'ils publient aujourd'hui reflètent moins vivement la nature particulière de chacun d'eux : au contraire, ils ne s'étaient pas encore exprimés avec tant d'intensité et d'ampleur. Mais tel est précisément ce qui nous permet d'associer ces nouvelles œuvres. Elles s'apparentent aussi bien par leur souci de constituer une somme et d'établir un bilan — somme et bilan d'une époque beaucoup plus que d'une génération, et qui dépassent les frontières d'un pays pour tenter une sorte de fresque européenne. On devine les dangers de l'entreprise ; les deux écrivains s'en tirent inégalement : l'un [1], par une patience et un curieux humour qui ne craignent pas de s'exercer à longueur de chapitres ; l'autre [2], par un mouvement dramatique et une flamme qui souffrent d'une élaboration précipitée et n'excluent pas toujours la confusion.

Alfred Kern, qui a trente-huit ans, est d'origine alsacienne et de formation théologique. Esprit qui n'a pas moins de finesse que de ténacité robuste, écrivain de forme parfois laborieuse (l'allemand fut sa première langue), mais qui ne manque nullement de saveur, homme qui mêle à des airs de pasteur chanoinisant des ingénuités goguenardes d'enfant de

1. ALFRED KERN : *Le Clown* (Gallimard).
2. JEAN DUVIGNAUD : *L'Or de la République* (Gallimard).

chœur : s'il recourt volontiers au plaisant, c'est par pudeur autant que par jeu, et l'on peut y voir la forme la plus subtile de sa gravité. Il était donc assez naturel que l'auteur du *Jardin perdu*, des *Voleurs de Cendres* et de *Sainte Dorothée* intitulât son nouveau roman, l'œuvre la plus ambitieuse qu'il eût conçue, *Le Clown* ; qu'il confiât à un clown la charge d'exprimer un monde ; que, bien plus, mais tout bonnement, il décidât d'être lui-même, corps et âme, ce clown.

Le Clown est d'abord, dans ses assises et sa charpente, un roman picaresque et un roman d' « éducation sentimentale » ; c'est à partir de là que se développe la fresque d'un temps, et que l'auteur expose sa propre expérience, ses humeurs, ses problèmes, ses réflexions et son sens de la vie. C'est dire que *Le Clown*, par son esprit comme par sa forme, ne se rattache guère à l'une des lignées françaises ; il nous invite plutôt à songer à Gœthe ou à Thomas Mann, ou encore, de loin en loin, à Gottfried Keller — sans toutefois que son auteur se laisse jamais oublier.

On a pu lire dans la *N. R. F.* d'août un fragment de ce livre : « Jeune Chien de Cirque ». Hans, le héros, y découvrait sa vocation. Mais dès son enfance, à Bâle, il l'avait pressentie, ou du moins manifestée, quand, découvrant à la fois ses aspirations et ses limites, brûlant et pataud tout ensemble, il se réfugiait avec fureur dans la blague et le grotesque. Bien sûr, même adopté par le cirque à force d'obstination et de candeur, il peut rêver d'un autre destin que celui de clown; il s'essaie : trapéziste ? Mais il se casse le nez ; dompteur de fauves ? Mais un chat lui ferait peur. Et puis il est tout empêtré dans son gros petit corps ; on l'interroge, il reste muet ; on s'en va, il pérore ; plein de soupirs et de romances, donc, par fausse honte, bravache ou cynique ; non moins instable que têtu ; le nez retroussé vers la lune, mais les gros souliers collant au sol sans le moindre espoir de lévitation ; avec l'innocence d'un Gilles, et presque niais, mais à tout instant, de toute chose, de tout être, de toute situation et d'abord de lui-même découvrant ou imaginant le ridicule, dont il se bafoue et s'empoisonne ; avec, enfin, l'obsession du « ratage » et de la mort... Bref, quelle issue, sinon d'être clown ? Et quelle autre façon de se délivrer, ou de s'accepter,

sinon de faire de sa vie la matière de son jeu ? Au demeurant, suggère l'auteur, il en va de même de toute œuvre, et de quelque façon que l'artiste s'y prenne : elle est une représentation, qui sans doute peut viser à l'applaudissement des hommes, mais qui ne s'en déroule pas moins, comme une interrogation ou un défi, devant Dieu.

C'est pourquoi chacun des « numéros » du Clown met en figure et problème l'une de ses mésaventures. Hans est devenu le petit amant de Martha, la grande patronne du cirque, femme plantureuse et mûre, gloutonne de chair, de raisins et d'autorité, la reine qu'Herman, le vieux prince consort, ne parvient plus à assouvir. Mais Herman l'apprend, qui le premier s'était fait le protecteur du garçon, et qui, trahi, ne s'en trouve pas moins uni à son heureux rival, de façon curieuse et profonde, par leur commune faiblesse. Donc il le corrige : c'est fait ; à présent, que le petit salaud joue son histoire, qu'il en fasse rire, qu'on le voie courtiser grotesquement la patronne — et c'est le vieux cocu qui tiendra le rôle de Martha, à grand renfort de coussinets et de ballons ! Voilà comment le petit citoyen de Bâle devient un créateur ; au départ, un coup de pied dans le derrière : reste, l'impulsion aidant, à en faire une apothéose.

Ainsi de toute blessure, qu'elle naisse d'un incident privé, ou du spectacle d'un monde en proie à la sottise, à l'injustice et au malheur. D'une ville à l'autre, pendant trente ans, le cirque se déplace à travers l'Europe ; c'est la guerre, c'est la paix, et de nouveau la guerre ; la fortune insolente ou la queue du diable ; et de chacune de ces vicissitudes le Clown tire un numéro ; il joue la folie ou la faiblesse des hommes, les brèves amours, les exactions, la mort, l'absurdité universelle. Le personnel du cirque peut changer : voici toujours au premier plan Hans le clown et la puissante Femelle ; tous deux esclaves et tyrans à la fois, mais complices, et rivés l'un à l'autre ; étrange liaison, qui ne se nourrit pas moins de défiance et de haine que d'assouvissements nocturnes, et qui prend, à mesure que les années passent, un caractère sordide et sacré. Herman est mort, qui, même trompé, même absent, restait l'initiateur et presque la conscience de son jeune rival. Et si le petit Bâlois nous faisait jadis songer

au Jacob de Marivaux (sans la mine avantageuse ni l'astuce), s'il est, lui aussi, « parvenu », et par la femme : il ne sait que faire de sa conquête. Il la risque un soir : le cirque flambe ; c'est la pauvreté dans un petit appartement de Berlin, au côté de la vieille reine déchue et cancéreuse, tandis que l'Allemagne se précipite à sa catastrophe ; les derniers jours de Martha et les premiers mots d'amour du couple ; la solitude, la misère, soudain la fête de charité où le Clown retrouve un emploi et rassemble dans un ultime numéro sa destinée tout entière. Après quoi, comme le romancier a bon cœur, il donne à son héros une charmante compagne et le retire des jeux du cirque, pour lui faire — autre jeu — composer ses mémoires.

Il était temps. Je crois même qu'il est un peu tard, ou que, du moins, la chandelle s'allume en plein midi. Nous avions toujours soupçonné le Clown d'apporter à ses numéros certaine complaisance littéraire. Il en exposait, revivait, commentait la venue et le cours, beaucoup plus qu'il ne nous permettait d'y assister de nos gradins. Puisqu'il s'en émerveillait, nous le croyions sur parole ; si nous ne parvenions pas à rire, c'est que le sens du comique nous faisait défaut ; si nous n'étions pas émus, c'était sans doute manque de cœur et d'imagination. Jusqu'à l'instant où le Clown, dans son dernier numéro, dépasse toute mesure, convoque les peuples et les temps, Beethoven, Wagner et Richard Strauss, Hamlet, Faust et le roi Pausole, les rassemble dans un effarant salmigondis, semé de fanfares, de philosophie et de danses, où il s'effondre. Cette fois, l'effet est irrésistible. Un clown ? allons donc ; à peine un mauvais écrivain. Et, consciemment ou non, c'est là le dernier tour et le triomphe de l'auteur, qui, après nous avoir montré comment le jeu parodique transforme un échec intime en œuvre d'art, fait enfin la parodie de ce jeu...

Et sa propre parodie, bien entendu. Oh ! le ton et l'esprit de cette œuvre ne se laissent pas facilement définir, ni épuiser. On y trouve de l'application et du naturel ; une lenteur qui n'est point lourde, sinon par feinte ; une gravité narquoise en même temps qu'une bouffonnerie pleine de sens ; un réalisme qui cherche parfois la trivialité, et de

brusques poussées lyriques ou épiques ; de belles disciplines intérieures, où se glissent des airs sentimentaux ; certaine amertume sous la blague, mais beaucoup de fraîcheur dans l'amertume ; une sorte d'angoisse ; beaucoup de tendresse, et de la plus humaine.

Je viens de parler de réalisme ; le réalisme de Kern n'est point froid et nullement systématique : réalisme d'humeur, presque toujours piquant et savoureux, volontiers goguenard et dans la mesure même où l'auteur allait s'attendrir : c'est le meilleur mode d'expression qu'il ait trouvé [1]. Veut-on un exemple ? Voici, tout simplement, le début de l'histoire :

J'ignore si ma mère m'attendait avec joie. Enfant unique, je devais le rester. Plus d'une fois mon père me fit comprendre que j'étais de trop. Trop remuant, trop gros, trop bête, trop paresseux. Ce *tropisme* m'orientait vers la mère : une femme qui avait le rire aussi facile que moi. Quand nous pouffions de joie, nous étions deux de trop pour mon père. Il lisait le journal et ce qu'il lisait le rendait irascible ou taciturne. Disputes à propos de rien. Le samedi il apportait sa paie. Le jeudi rien n'en restait. Parfois aussi, c'était moi, le prétexte : « Tu as flâné tout l'après-midi dans les jardins. Et qu'as-tu rapporté ? — Rien. » J'étais de trop, et ma mère trop occupée pour me prendre dans ses bras. Lorsqu'elle battait la lessive, cela me faisait l'impression d'une correction conjugale. Le soir, silence à table, silence dans la chambre à coucher. Je croyais mon père endormi, lorsqu'il m'appelait : « Qu'est-ce que tu as fait, aujourd'hui ? — Rien. »

Ou bien, quelques pages plus loin :

Pour me calmer, j'allais deux soirs de la semaine au *Coq d'Or*. L'Edelweiss, notre société sportive, y avait loué la salle des fêtes. Barre fixe, barres parallèles et cheval d'arçon, j'étais souple malgré mon poids et ma petite taille. Tel un dieu du stade, je me frottais les mains avec de la craie, puis, manifestation à la fois méprisante et superstitieuse, je crachais par terre une dernière fois et bondissais... Un, deux et trois : appuyé sur les avant-bras, je sentais mes fesses élevées à la hauteur d'un miracle. Un, deux... je me laissais choir sur le tapis-brosse. Contact rude, mais j'en rougissais d'aise et de satisfaction. Mes compagnons me tapaient dans le dos : « Bravo ! Il faut fêter ça et issimo... » Après ces encouragements mutuels, on se retrouvait à la

1. Ailleurs, il arrive que la précision des lignes se trouve gâtée par l'abondance du commentaire et la frénésie du jeu (comme dans les numéros du clown). Car, si sincère et passionné que soit ce jeu (cette célébration, ces épousailles), la réalité se dérobe sous la parade.

buvette, tous stimulés et désireux de raconter des aventures, les unes plus belles que les autres : « Une modiste, disait l'un, et racée. — La fille d'un pâtissier et dotée comme pas une » disait l'autre. Moi, je parlais de Louise, d'Yvonne, de Rosalie, en pensant toujours à Élise... On jouait les forts, les hommes de demain. On soufflait la mousse des pots de bière, puis, d'un geste désinvolte, on empoignait le bock pour le vider d'un seul trait et se lécher la moustache naissante comme si boire s'assimilait à une promesse amoureuse...

Le Clown est bien l'œuvre que nous attendions d'Alfred Kern — l'une des plus remarquables, me semble-t-il, qu'ait données depuis la guerre le jeune roman français. L'auteur du *Clown* ira plus loin et gagnera sans doute en sobriété comme en aisance ; mais il se trouve déjà pleinement engagé dans une voie qui lui est propre.

(A suivre.) MARCEL ARLAND

LE THÉATRE

ANNE FRANK ET VASCO

En deux soirs, à quelques heures d'intervalle, à quelques centaines de mètres de distance, sont nées à Paris deux œuvres dramatiques, aussi différentes de forme et de contenu qu'il est possible, et que je veux néanmoins rapprocher dans cette chronique pour de bien autres raisons que celles de l'actualité. C'est que l'une et l'autre témoignent, sur des registres tout différents, mais avec une force égale, avec une tendre et terrible force de persuasion, contre ce qu'il y a de plus vil, de plus inexpiablement odieux dans la machinerie tragique et ridicule de la guerre : la mise à mort délibérée, le massacre réfléchi, des innocents. Il n'est pas du tout indifférent de savoir que l'un de ces témoignages est celui d'une petite fille, et qu'un poète l'a traduit, et que l'autre est le fait d'un poète subtil, ingénu, ingénieux et délicat parfois jusqu'au décharnement. L'extrême innocence d'une enfant, la coléreuse ingénuité d'un poète — ce sont bien les témoins qu'il fallait, ceux qui peuvent émouvoir le plus légitimement, parce qu'ils n'ont d'autre parti pris que l'amour de vivre, d'autre étonnement qu'être contraints à croire à la cruauté et à la bêtise, d'autre tristesse que celle qui naît au spectacle d'un univers qu'ils aiment et qui est beau, et que les hommes ensanglantent et défigurent à plaisir. L'enfant et le poète ont des idées bien simples, et ce sont des idées bien rebattues : elles prennent, en passant par leur cœur, une force qui touche, une évidence toute neuve.

On sait depuis longtemps qui est Anne Frank : cette petite fille juive d'Amsterdam, qui s'est cachée avec sa famille dans le grenier d'un ami, de 1942 à 1944, pour échapper à la Gestapo,

qui a été débusquée de sa cache comme un petit rat, et qui à été envoyée crever, à seize ans, dans un camp allemand, où sa tendre passion de vivre, sa foi en la bonté de l'homme, le jeune amour qui venait de naître en elle, n'ont rien pu contre la faim, les coups de bottes et la maladie. Pendant ces deux ans de réclusion forcée, au sein de la déprimante, accablante promiscuité ininterrompue (ils étaient huit dans ce réduit), au milieu des querelles, des mesquineries de toutes sortes qu'engendrait inévitablement la vie en commun, Anne Frank a tenu son journal. C'est le plus poignant document que je sache. Sans doute, le fait que nous connaissions la fin, que nous sentions, dans nos mains de lecteurs, s'amenuiser le nombre des pages, — alors que pour Anne il y avait encore tant et tant de belles pages blanches dans son cahier, qu'elle ne savait pas ne jamais pouvoir noircir, donne à ses mots tout simples, à ses réflexions enfantines, un poids d'émotion qu'ils n'ont pas en eux-mêmes. Ainsi le Journal de Marie Bashkirtseff tire-t-il beaucoup de son intérêt de la mort précoce et prévue de son auteur. Mais, indépendamment de cette fin tragique, le *Journal d'Anne Frank* a une qualité très vraie de justesse dans l'observation, de précision dans la connaissance que celle qui le tient prend des autres et d'elle-même. Je craignais beaucoup la transposition à la scène de ces pages tout intimes ; je craignais que l'émotion qui devait inévitablement gagner les spectateurs ne fût pas de très bonne qualité. La pièce a eu, dans les quatre ou cinq pays où elle a été jouée, un grand succès — mais cela n'était pas en soi rassurant : il est des émotions collectives, causées par le seul spectacle du malheur d'autrui, qui ont finalement quelque chose de purement physique, à quoi il est difficile d'attacher de l'importance.

Or le spectacle du Théâtre Montparnasse, grâce à l'adaptation de Georges Neveux, grâce à la mise en scène, d'une sensibilité et d'une justesse rares, de Mme Marguerite Jamois, grâce à la présence d'une jeune comédienne, Pascale Audret, qui faisait là ses débuts et a conquis Paris, est profondément émouvant, et par les moyens les plus nobles, pour les raisons les plus justes — j'ose dire les plus artistiquement justes — qui soient.

Georges Neveux, qui est poète et poète de théâtre, a, à la fois, senti avec l'intuition du poète ce qu'était l'âme de cette petite fille et su dégager et organiser les thèmes du *Journal* de façon à donner vie à une œuvre dramatique normalement constituée. Il est ainsi certaines pièces de Tchékhov dont on pourrait bien dire qu'elles « ne sont pas du théâtre », si elles ne tenaient le spectateur en haleine, en attente passionnée, trois heures durant. Elles n'ont, en effet — je pense plus spécialement à *Ivanov*, à *Ce Fou de Platonov* — point de sujet proprement dit et peu d'action. Leur mouvement est tout intérieur, et d'ordre quasiment musical : il est fait du jeu de quelques thèmes, qui se croisent, s'unissent, s'opposent. Ainsi Georges Neveux a-t-il choisi dans l'histoire, toute simple au fond, d'Anne Frank, trois thèmes : la jeunesse, l'amour et la peur, desquels il joue et rejoue avec l'art le plus subtil et le plus efficace.

La jeunesse d'Anne Frank nous est *donnée*, dès l'abord, par la merveilleuse, la miraculeuse comédienne que nous devons à Marguerite Jamois, Pascale Audret. Pascale Audret, d'une part, a su n'être pas trop jolie ; elle a su d'autre part marquer avec une justesse que je trouve stupéfiante le passage, si délicat à rendre sensible, de l'enfant de quatorze ans à la presque jeune fille de seize ans. Passer, en deux heures, de quatorze à seize ans me paraît infiniment plus difficile que ne le sont ces prouesses spectaculaires de comédiens qui ont vingt ans au début d'une pièce et quatre-vingt-dix ans à sa fin. Georges Neveux se sert de cette jeunesse avec le tact, le bonheur d'expression qui la préservent à la fois de l'enfantillage et de ce qu'elle pourrait avoir de trop facilement attendrissant. La jeunesse d'Anne s'exprime tantôt dans les vraies explosions de l'enfance — cette envie de chanter, de danser, dans l'affreux grenier où il fallait, douze heures chaque jour, que ses habitants demeurassent rigoureusement immobiles ; tantôt par une rêverie non vague, très précise au contraire, sur le soleil, sur le vent, sur les nuages, qu'elle devait réinventer dans l'obscurité. L'amour est pudique, d'une pudeur vraie, point de cette pudeur tapageuse qui attire l'attention : cet amour d'Anne se porte sur un garçon à peine plus âgé qu'elle ; il est lent à atteindre sa

conscience ; elle ne comprend pas d'abord ce qu'elle éprouve ; il ne se manifestera jamais que par le plus innocent des baisers.

Mais la peur est naturellement le thème dominant de l'œuvre — la peur sous tous ses aspects, et qui rend chez chaque personnage un son différent. Pour rendre plus sensible cette peur multiple, et presque grouillante, qui a été pendant deux ans la compagne quotidienne des reclus, Georges Neveux a placé au centre le l'action un homme, le père d'Anne Frank, qui est le calme même, la dignité, le vrai courage : celui qui sait les dangers et leur tient tête ; ce personnage de M. Frank, auquel Michel Etcheverry donne une dignité très frappante, est l'indispensable contrepoids sans lequel le spectacle de cette peur, avec ce qu'elle a parfois de nécessairement sordide, serait insupportable et verserait dans le ton du Grand Guignol.

Le dernier ressort dramatique de l'œuvre est la foi qu'affirme Anne Frank dans la « bonté » de l'homme. Prête au supplice, terrorisée par la proximité de ce supplice, Anne ne peut croire les hommes méchants. Maladroitement, comme peut le faire une enfant qu'habite une grande pensée, et à qui cette pensée paraît une vérité évidente, elle affirme, avec de pauvres mots qui vous mettent les larmes aux yeux, que si on expliquait les choses à tout le monde, tout le monde comprendrait, et tout le monde serait bon. L'angoisse, pour nous, est de nous demander ce qu'elle pensa plus tard, à Bergen-Belsen, sous les coups de pied.

Anne Frank n'est pas une « héroïne » ; elle est victime par excellence. De même qu'est victime le « Vasco » de Georges Schehadé, que la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault présente au Théâtre Sarah-Bernhardt. Victimes l'un et l'autre de la guerre, d'une guerre à laquelle non seulement ils ne comprennent rien, mais encore qu'ils nient. De même qu'Anne croit les hommes bons, jusqu'à ce qu'on la tue à coups de crosse, Vasco croit que la guerre est un jeu, que les militaires sont des enfants qui jouent — jusqu'au jour où les militaires l'envoient, en le trompant, à la mort. J'ai parlé longuement de *Vasco*, ici même, lors de sa création à Zurich, voilà un an. Depuis lors, *Vasco* a été joué par Jean-Louis

Barrault à travers le monde, avec un succès constant. C'est qu'il s'agit d'un poème dramatique léger, plein de grâces et d'esprit, tissé autour de ce totem : la guerre et ses feux ; c'est une sorte de danse de mots et d'images, une danse magique qui voudrait apaiser les fureurs de la guerre. Je ne sais encore l'accueil que le public de Paris fera à *Vasco* ; Vasco a ce vice : c'est l'œuvre d'un poète et d'un poète qui a le tort d'être vivant ; et déjà *Vasco* a reçu du critique du *Monde* cette volée de bois vert, encore que non académique dans sa forme, que M. Robert Kemp réserve scrupuleusement à tout poète qui n'est point mort. Je plains à l'avance l jeune et vrai poète que, dans vingt ans, Robert Kemp écrasera du souvenir de la grande ombre de Schehadé... Comme il écrase Schehadé du nom d'Armand Salacrou, ce qui fait rire les gens pourvus de mémoire. Si je suis encore là, je tâcherai de consoler ce jeune poète en lui rappelant le fleuve injurieux et burlesque qui naquit sous les premiers pas à la scène de Georges Schehadé et l'accompagna longtemps. Mais Georges Schehadé sera sûrement là et il sourira.

JACQUES LEMARCHAND

NOTES

LA POÉSIE

ROBERT SÉBASTIEN : *La Grande Passacaille* (Gallimard).

On fait naufrage entre mille épaves, toutes menaçantes, toutes splendides dans leurs menaces. On est pris dans un tourbillon : celui de la passacaille, chacone austère à trois temps, qu'un seul exécutant répète jusqu'à se désincarner. La passacaille se change alors en une manière de boléro affolé (mais oui, Ravel est dans ces alexandrins hallucinés), pour finir en une immense catastrophe orchestrale : on eût dit celle de *L'Apprenti Sorcier* de Dukas. Le tourbillon s'apaise-t-il ? On nous déclare que nous sommes dans une zone d'ombre, que les vivants nous ont oubliés, que la morgue nous attend (ce serait bien : nous croyons plutôt que ce sont les requins, et peut-être quelques grands oiseaux), que les caravelles ont sombré, que les rivages et les havres ont à jamais disparu.

Roulent donc tous ces cris par les fonds de sept gouffres
Ah coulent ces ruisseaux dont nous serons baignés
Pour peu qu'y verse avec trop d'azurs dédaignés
Mon verseau l'âpre vœu des flammes et des soufres.

Pourtant, l'agonie dure, et il est des moments où elle se fait tendre ; les épaves pourraient être des violons, des fifres, des harpes où par mégarde les poissons volants viennent se prendre. Qu'importent les vagues, qu'importent les squales, qu'importent les charniers de grande profondeur ! La mer, la mort sont choses de musique. L'agonie est un état de grâce. Toujours recommencés (mais les ondes marines ne sont-elles pas ondes du son ?), les zones d'ombre, la morgue, les caravelles englouties, les rivages fallacieux, les havres rêvés nourrissent le tourbillon de leurs cataclysmes envoûtants. Ondes et rondes : le naufrage a des douceurs carnivores, comme si l'on participait à la joie des requins et des oiseaux, repus de notre propre chair.

Dans cet orchestre qui va se noyer, on entend parfois un cri de Heredia (ou de Saint-Saëns) : comme un vol de gerfauts ; puis une imprécation de Mallarmé (ou de Fauré) : l'azur, l'azur, l'azur, bien que l'on soupçonne cet azur-là d'être celui de la murène et du murex. Le manège s'arrête à nouveau ; est-ce pour que le naufragé ait le temps de sourire ? On croirait entendre au loin Scève ou John Donne (Boccherini ou Rameau). Le répit nous permet, l'espace d'une écume qui vole, de songer à quelque mythe, à la fois glauque et turbulent, presque formé, mais déjà las de lui-même. Mallarmé aurait-il lu Daumal ? Le tourbillon s'accélère, le manège crache ses hippocampes. Il faut s'accrocher, sinon à une épave, du moins à son propre squelette.

Ah rien n'est qu'innocence aube rumeurs départs
En brume ont rebâti l'éphémère physique
Dont vivent bateau prés cathédrale remparts
Ou cœur d'enfant que j'ouvre au lait de sa musique.

Un dernier regard sur l'existence révolue : la « terre inconsolée » (Baudelaire nous y attendrait-il ?), le « chien de Louis Antoine » (Fargue le tient en laisse), le « poids des vieux livres » ; et la grande passacaille ne finira plus. « Trop de soleils ont froid dans la ronde équivoque. » Les bateaux ivres vomissent leurs passagers. L'effroi est fraternel comme l'océan ; la tentation de mourir, très douce, en compagnie de Robert Sébastien.

ALAIN BOSQUET



LA LITTÉRATURE

JEAN-JACQUES DEMOREST : *Pascal écrivain* (Les Éditions de Minuit).

Exactement et sobrement, Jean-Jacques Demorest épluche les corrections des *Provinciales* et les leçons des *Pensées*. Il ne donne presque pas dans le travers des compilateurs qui raisonnent sous la table et qui vivent des miettes du festin. Il est vrai que Pascal brûle encore le moindre de ses serviteurs. Il a la passion de l'efficace et il n'y a pas loin de sa machine arithmétique à sa morale. C'est en visant à l'utile et au nécessaire qu'il a rencontré Dieu, l'unique nécessaire. Ce qui le surprenait dans les autres, c'était la mollesse de leur pâte. Il avait du feu dans l'âme et il ne trouvait dans les mondains que politesse, élégance et subtilité. Il était pressant, ils étaient aimables. Il résolut de les attaquer, de les troubler, de les réveiller sur leur misère qu'il connaissait bien. A leur démontrer la religion, il

s'en persuadait davantage. Son imagination soutenait sa raison pour ébranler leur paix. Jean-Jacques Demorest appuie sur l'honnêteté de Pascal et sur le mépris qu'il eut des gens de lettres. Il me semble au contraire que tant de force et de ruse, tant de retouches heureuses, partent d'un auteur qui ne se contente jamais d'être un homme. Le plat Nicole est moins occupé de sa plume. Les pesants Messieurs de Port-Royal se moquent du style. Mlle de Scudéry avait dit de la troisième *Provinciale* : « Il y a enfin tant d'art, tant d'esprit et tant de jugement en cette lettre que je voudrais bien savoir qui l'a faite. » Or Pascal, lorsqu'il rapporte ces compliments, en retranche le premier. Il craint de paraître d'abord un artiste. Il veut cacher cet admirable rhéteur de Dieu, ce sophiste de la vérité, qui feint d'entrer dans les vues de ses adversaires et qui se déguise en Montaigne afin d'attraper notre confiance et de nous dicter sa foi. Il se pose nos questions pour nous préparer à sa réponse. Il ose, vendant l'eau bénite comme de l'orviétan, allécher les impies par la loterie du ciel. Il a l'air de douter afin de nous précipiter dans sa certitude. Il allait coudre ses papiers quand la mort et la Providence l'interrompirent. L'appareil de la logique eût assoupi ses arguments. Jusqu'à la brièveté du livre a servi Pascal. Demorest nous fait observer que les *Pensées*, loin d'être nées d'un coup de baguette, ont été souvent reprises et refondues. Les beaux impromptus sont longtemps rêvés. Cette patience dans l'ardeur, cette rigueur étincelante ajoutent à la sincérité, car l'ivresse est flasque et le premier démon est trivial. Mais les esprits brillants ne peuvent supporter d'enfourner ni de finir. Pascal, tout géomètre qu'il est, a d'autant plus d'éclat qu'il est au centre de son éloquence et qu'il s'y noue. C'est une remarque utile de Jean-Jacques Demorest qui, d'ailleurs, accompagne Tourneur et Lafuma comme on renouvelle un bail.

ROGER JUDRIN



LES ESSAIS

MIRCEA ELIADE : *Mythes, Rêves et Mystères* (Gallimard).

Le dernier livre de M. Mircea Eliade, ce remarquable historien des religions, est le recueil de ses articles publiés entre 1948 et 1955 dans différentes revues. Les sujets et la façon de les traiter ont beau varier d'une étude à l'autre, qu'il s'agisse d'analyser la survivance de certains mythes dans le monde moderne, ou le contenu des manifestations de l'inconscient, ou

des rites d'initiation chez des tribus qui, dans diverses parties du monde, obéissent à un mode de pensée archaïque, une étroite unité les rassemble, et, mieux encore, on dirait qu'un seul et même problème est en jeu.

C'est que M. Mircea Eliade aborde les faits religieux comme des faits religieux, ce qui n'est pas si fréquent. Une introduction définit avec précision tout ce qui distingue les mythes des rêves, alors que tant de psychologues ont surtout souligné ce qui les rapproche, avec l'intention d'assimiler ou de réduire les phénomènes religieux aux phénomènes et à la dynamique de l'inconscient. Contre une telle méthode, M. Mircea Eliade réagit avec vigueur en défendant l'originalité et la spécificité de toute figure et de tout événement mythologique. Certes, il reconnaît volontiers des analogies entre le monde de l'inconscient et celui des mythes, mais c'est que l'inconscient est la résultante de crises existentielles qui, aux niveaux archaïques de culture, quand on n'a pas encore proclamé le divorce entre vie et sacré, sont forcément religieuses. Si bien que M. Mircea Eliade pourrait même donner par moments l'impression de vouloir réduire le monde de l'inconscient à celui de la religion, s'il ne soulignait la différence ontologique qui les sépare. Il y a donc entre eux homologation et non identité ; mais on ne peut s'empêcher de croire, en lisant ces analyses magistrales, que si l'inconscient a pris l'importance que l'on sait dans les préoccupations contemporaines, c'est sans doute par une nostalgie inavouée du sacré.

Le signe le plus frappant en est la survivance d'un mythe essentiel, celui de l'âge d'or, le souvenir d'un paradis perdu, qui domine les activités en apparence les plus laïcisées des sociétés contemporaines. Et M. Mircea Eliade de démontrer qu'au cœur même du marxisme l'espoir tenace de réaliser la société sans classes n'est que le camouflage des aspirations inlassables des hommes à retrouver un monde réconcilié, où le temps brusquement basculerait dans l'éternité. C'est bien là le désir essentiel, celui qui commande les scènes d'initiation des peuplades les plus reculées, les épreuves des chamans et l'empressement des foules au cinéma. Chacun résout à sa manière le grand problème qui est de « tuer le temps », de sortir de la temporalité, signe de notre impuissance et menace permanente de mort, pour rejoindre l'*illud tempus*, le temps mythique, celui de l'âge d'or, l'éternité. Il est évident que, parmi ces sotériologies, l'art tient une place importante. Sans parler de l'œuvre exemplaire de Proust, qui est bien la tentative la plus consciente de passer du temps à l'éternité, la poésie a pour objet propre, en créant un nouveau langage, c'est-à-dire en abolissant tout ce que le langage courant contient de temporalité, de créer, ou plutôt de recréer le monde tel qu'il était autrefois, en dehors de l'Histoire et du temps. Mais bien peu d'hommes ont ce privilège. Dans le domaine religieux proprement dit, il faut, pour

devenir chaman, passer par une série d'épreuves incroyablement douloureuses qui, sous différents aspects, suggèrent symboliquement que la mort doit être vaincue pour que l'on accède à la vie surnaturelle. Alors seulement se réalise le grand rêve humain de regagner un éternel paradis au sein même de l'espace et du temps. Alors seulement disparaît le tragique de la vie humaine, quand on a pu comprendre et expérimenter que cette vie n'est qu'une étape et la mort un passage. Le temps et le monde deviennent acceptables. Ainsi nous mènent toutes les religions. Le christianisme cependant demeure, selon M. Mircea Eliade, tout à fait à part, si l'on considère que le mythe de l'incarnation, c'est-à-dire la descente de Dieu dans le temps et le monde, a opéré la réconciliation et proclamé qu'on peut, dès ici-bas, sans extase et sans fuite hors du temps, assurer son propre salut.

M. Mircea Eliade se défend naturellement de porter un jugement de valeur sur telle ou telle religion, sur tel ou tel rite ; son seul dessein est de montrer et d'expliquer le symbolisme profond qui dirige les diverses activités religieuses des hommes. Ce recueil sert d'accompagnement aux grands livres qu'il nous a déjà donnés ; il est comme eux un merveilleux excitant intellectuel, et comme eux illustre le combat victorieux que l'homme ne cesse de mener contre le temps.

HENRY AMER

ROBERT POULET : *Le Livre de Quelques-uns* (Plon).

Les quatre-vingts ans de Jonas et les quinze ans de Nantille, réunis dans la sagesse orgueilleuse de Robert Poulet, jettent la pierre à notre siècle. Quel autre remède à une fausse nouveauté qu'une nouveauté éternelle ? Or les bureaux de philosophie et les yeux secs de la Raison ont égaré l'Occident. Il a jugé sur l'apparence. Il a pris conseil des sens et de l'entendement. Les charmes de la présence nous ont trompés. Nous avons fait un dieu du champignon qui s'évapore. Nos amours charnelles et les échasses ridicules sur lesquelles elles se guindent nous punissent d'être aveugles sur la religion. Ce fut le commencement de la seconde chute. Nous adorons la machine et Caliban qui la fabrique. Nous nous sommes rangés à l'avis commun ; nous obéissons à une sottise qui n'a plus d'étages. Nous sommes enveloppés dans la nuit du Dix Août. Les meilleurs pendent à la lanterne. Le marchand a succédé au gentilhomme ; l'envieux règne sur des têtes coupées ; l'or a pourri ceux qui le maniaient. Ariel est assassiné. Le pauvre aspire à la bêtise du riche, ils courent l'un et l'autre après la même voiture et le même hochet des mêmes nègres. Le genre humain s'en va en brouet d'andouilles. Nous

sommes à cul. Comment pourvoir à ce chaos ? Toute réforme serait un cautère sur une jambe de bois. Sauvons du moins quelque chose et quelques-uns. Soyons les chevaliers de la fugue et rions jaune.

Voilà quelle est à peu près la substance d'un livre qui plaît à l'humeur et qui brille de colère sans contenter la réflexion. J'aime les auteurs qui ont le courage d'écorcher l'anguille par la queue. Il ne manque pas de gens pour suivre la mode comme une chienne chaude. C'est chose rare que le don du contrepoil et du contrepoison. Mais pourquoi Robert Poulet s'amuse-t-il à prophétiser ? Zarathoustra s'y est déjà gâté la voix. L'avenir est creux et il est trop facile d'en tirer des pets. Il me semble que le petit nombre finit par régenter le troupeau. Les persécutés deviennent, après leur mort, des tyrans. Dante est partout dans l'Italie qui l'a chassé. Gandhi est un étranger qui nous touche. Mozart a trouvé à Salzbourg des oreilles plus sourdes que les nôtres. Robert Poulet qui, dans cet ouvrage-ci, est trop souvent l'écho de lui-même, redoublerait-il ses coups et sa lumière s'il ne comptait sur avant-hier et sur après-demain ?

ROGER JUDRIN

ANDRÉ THÉRIVE : *Clotilde de Vaux* (Albin Michel).

La biographie à la fois goguenarde et émue que M. André Thérive nous donne de Clotilde de Vaux est l'histoire invraisemblable, mais vraie, d'un amour prodigieux. Le véritable sujet n'est pas la vie d'une frêle victime mal mariée, abandonnée et mourant jeune, comme on mourait alors, de consomption ; Clotilde de Vaux n'existe qu'en fonction d'Auguste Comte, et ce livre est le portrait d'une âme de polytechnicien hyperpolytechnicienne, d'un de ces hommes qui savent tout et un peu du reste, qu'une passion brûlante, mais insatisfaite, bouleverse au point de l'obliger à bâtir une cathédrale d'un nouveau style sur les fondements d'une école primaire. Si André Thérive s'est intéressé à Auguste Comte, c'est que le romancier en lui n'a pas voulu laisser passer la chance d'étudier un homme réel qui passerait pour le plus invraisemblable des héros de roman. Savant mathématicien et coureur de filles, cocu enragé et philosophe austère, rescapé du suicide, aliéné un moment, parfait amoureux pour toujours, et créateur de religion pour finir, Auguste Comte semble sans cesse guetté par la folie et soucieux, pour y échapper, d'aménager son délire, de systématiser sa démence. C'est ainsi qu'agissent les plus grands poètes, et le plus grand mérite de cette biographie exemplaire est de faire réfléchir en même temps sur la nature même de la poésie. Du poète, Auguste Comte avait les pouvoirs les plus précieux : celui de vibrer profondément à tous les coups de la

vie, et surtout celui de transfigurer le réel, de métamorphoser le monde en un univers subjectif. Il possédait le secret essentiel de passer naturellement de la réalité quotidienne au mythe éternel, et par là d'atteindre à la suprême vérité. Amoureux déçu par les refus de Clotilde et dépouillé par la mort, il lui a fait le plus beau cadeau qu'on puisse faire à une femme, celui de l'immortaliser, de l'élever au rang de déesse d'un nouveau culte. Rien n'est plus pathétique que le récit des efforts prodigieux et victorieux, mais pour lui seul, hélas, qu'Auguste Comte accomplit pour lutter contre l'irréparable de la mort. Certaines pages de ce livre font songer au beau mot de Segalen : « La passion seule fait de la mort à peine un incident. »

Mais pour que Clotilde devînt l'égale de Béatrice et de Laure, il a manqué à Auguste Comte le génie du langage de Pétrarque et de Dante. Et c'est ici qu'éclate l'infériorité de la philosophie devant la littérature, de l'art de raisonner devant celui de bien écrire. A quoi sert de bien penser ou de sentir fortement si l'on écrit mal ? Le charabia confus d'Auguste Comte est bien le pendant sur le plan de l'esprit de son manque total de séduction physique sur celui de la vie. Le drame des êtres trop laids pour qu'on les aime rejoint le drame de ceux qui n'arrivent pas à trouver les mots dignes d'illustrer leur passion. Victime de cette double disgrâce, Auguste Comte a pris, certes, sa revanche sur la vie, mais il n'a pas réussi à faire partager son culte pour la Vierge-Mère. Son échec est avant tout un échec de style. Cette âme de poète n'avait pas les instruments du poète.

Il reste que si Auguste Comte n'a pas laissé un grand poème, il a tout de même accompli quelque chose de plus durable souvent. Maladroitement, gauchement, à sa façon de pédant douloureux, il a vécu et refait vivre le mythe de la femme inaccessible et lointaine, porteuse des secrets de l'univers et révélatrice du monde de l'Esprit. C'est grâce à lui que Clotilde rejoint le groupe des femmes légendaires qui agissent si puissamment sur l'imagination des hommes, et qu'elle finit par se confondre avec la Pistis-Sophia, la déesse des religions de la Gnose. Illuminé par sa passion, Auguste Comte parvient à se hausser jusqu'à l'ordre de la charité, vérifiant ainsi le mot profond de Gœthe : « Femmes, chemin du Ciel. » Le beau livre d'André Thérive est l'analyse fine et pénétrante de l'ascension de deux âmes d'élite vers la lumière.

HENRY AMER

Dr GEORGES VALENSIN : *La Fécondation artificielle et naturelle de la Femme* (Gallimard).

Pendant des millénaires, les femmes ont accouché avec la seule aide d'autres femmes, aussi ignorantes qu'elles, et pour

obtenir des enfants, lorsqu'elles paraissaient stériles, se sont bornées à invoquer les dieux ou les saints. La médecine ne se mêlait pas d'une opération naturelle et universelle. Elle commence tout juste. On est stupéfait de s'apercevoir, à la lecture d'un livre comme celui du Dr Valensin, que les connaissances précises sur les conditions de la procréation dans la race humaine remontent à si peu d'années. Ces conditions sont ici exposés clairement, suivant les meilleures habitudes de vulgarisation scientifique. Conditions de fécondité, techniques et incidences morales et sociales de la fécondation artificielle, prévisions concernant les développements possibles de la méthode — et ces prévisions sont monstrueuses et terrifiantes — voilà qui constitue un livre singulier, mais, pour son objet, essentiel. Il appelle de curieuses constatations : d'abord, cette connaissance, sitôt acquise, paraît d'une absolue nécessité — on s'étonne d'en avoir été si longtemps privé ; ensuite les limites en sont à la fois nettes et mystérieuses ; elle livre des mécanismes, peut-être des lois, jamais des clés. Par exemple, on ne sait pas pourquoi (ce que l'on constate sous le microscope électronique) tels ovules fuient tels spermatozoïdes. Ni pourquoi telle femme cesse d'être féconde avec tel homme, puis recommence de l'être après une absence prolongée, ou bien avec un autre homme. Le calcul des possibilités de variantes dans l'hérédité, d'autre part, met sérieusement en question toute espèce de fierté ou de honte quant aux enfants que l'on peut procréer, comme il met en question la notion de responsabilité personnelle, ou même familiale. Les remarques de cet ordre sont d'ailleurs laissées à la discrétion du lecteur, l'auteur se refusant sagement aux conclusions philosophiques ou morales.

DOMINIQUE AURY



LE ROMAN

ANDRÉ DUBOIS LA CHARTRE : *Journal intime d'Hercule* (Gallimard).

Ici les larges épaules et le jarret tendu ont de l'esprit. Cet Hercule est un colosse au dedans. Il compose de monstres un traité du bonheur. Sur Hercule, comme sur Jeanne d'Arc, dont il a les voix et le bûcher, la grâce est descendue. Il sait qu'il est fils de Jupiter et il le tait. Voilà le secret qui arme sa force et qui le détourne des triomphes publics. Il est une sorte de Christ païen ; il ne veut rien, il fait la volonté du Père qui est dans les cieux. Qu'importent les couronnes de la terre à qui

possède une royauté cachée ! Qu'il est aisé d'obéir à un supérieur lorsqu'il est infiniment au-dessous de nous ! Hercule adore le hasard qui est sa providence. Il est le poing de Dieu, il est lié d'amitié avec l'horreur même. Ses travaux lui sont douze fois délicieux parce que les devoirs lui épargnent le choix et le doute, le caprice et l'ambition. Il est enfermé dans une suite de tâches dont il se délivre à regret, et un miracle pousse l'autre, et une chaîne de malheurs forme une destinée parfaite. Hercule a reçu tous les dons dans un seul puisqu'il échappe à l'esclavage par l'amour même qu'il lui porte. Il n'y a de paradis que dans les murs d'un petit jardin. C'est la leçon du livre.

En voici l'agrément. L'auteur a fait tourner la roue du temps jusqu'au point, cher à Nerval et à Nietzsche, où l'âge de la Sibylle est redevenu la jeunesse du monde. L'École grecque de Gaule découvre les ruines d'Antibes. La langue française est morte ; Hercule en use par vénération comme Spinoza se sert du latin. On devine les plaisanteries qui sortent de ce désordre ingénieux. Mais le jeu le plus fin consiste à rendre humaine et raisonnable une vie héroïque et divine, soit qu'il s'agisse, le doigt aidant, de dépuceler cinquante filles ou d'amener doucement dans la ménagerie d'Eurysthée un lion, un sanglier, une biche, des juments, des vaches, un taureau et un chien.

Dans Xénophon, Hercule est ennuyeux, dans Aristophane, un coquefredouille. Il était réservé à André Dubois La Chartre de le peindre dévot et gai, moins ami des hommes qu'ami de leur bonheur, trop maître de soi pour songer à l'être des autres, innocent dans le carnage, humble comme l'émeraude. Il fallait que le style d'Hercule eût tout le naturel qui manque à sa fable. Comment éviter qu'il y ait des longueurs dans un gros ouvrage ? Le rouet d'Omphale, par exemple, m'a presque endormi. Hercule ne nous prive d'aucune bouffonnerie encornée. Mais quoi ! Apollon a ses ombres et les naïades se baignent sans culotte.

ROGER JUDRIN

FRANÇOIS NOURISSIER : *Le Corps de Diane* (Julliard).

Je m'imaginais, un peu sottement (je le constate, aujourd'hui, avec tristesse), que les trois livres de Françoise Sagan suffisaient à déconsidérer totalement, auprès des romanciers, un certain type de personnages et de situations romanesques.

Eh bien, pas du tout.

Le navrant, c'est que ce soit François Nourissier qui se plie à de tels exercices.

Car le parallèle est frappant entre *Le Corps de Diane* et les livres de Françoise Sagan : mêmes personnages, mêmes pensées moroses, mêmes situations en marge de la vie. Gilles est médecin,

mais il exerce seulement des remplacements ; de plus, il « déteste les médecins, la médecine et les malades » (p. 149) ; on se demande, au demeurant, ce qu'il aime, car ni musique, ni peinture, ni cinéma, ni foutebol ne paraissent l'intéresser ; le jour où il sent un besoin de distraction, il ramasse une Américaine et fait l'amour avec elle, sans coup férir — mais aussi sans plaisir, sans mérite, sans gloire ; ses contributions très désinvoltes à l'art médical ne l'empêchent pas, bien entendu, de ne souffrir d'aucun embarras d'argent, ce qui lui permet de s'offrir un voyage au Pays Basque et à Barcelone. Diane, de son côté, est une très conventionnelle épave : sa famille (bourgeoise, cela va sans dire) est allemande et habite Paris, mais Diane vit seule ; elle s'occupe, sans passion, de décoration dans de pauvres théâtres ; elle manque d'argent, mais Gilles est là pour payer ses notes d'hôtel ; et elle s'ennuie autant que lui.

Ce commun ennui les conduit à se pencher, d'une manière complaisamment excessive, sur le passé, fort banal, de Diane. Ils se pencheront si fort que leur amour fera la culbute. Ceci ne nous émeut guère et ne nous convainc pas du tout — je veux dire : cette jalousie qui nous est donnée comme le personnage central du livre. Nous imaginons volontiers que, si Gilles n'eût pas été jaloux, ils eussent rompu tout de même : leurs petits caractères étroits et mesquins ne pouvaient, en aucun cas, supporter une liaison de plus d'un an.

(Car l'ennui, bien sûr, ne naît pas d'une uniformité du monde extérieur, mais d'une disposition de l'esprit qui nous pousse à tout voir en monotone.)

Le Corps de Diane est donc bien un excellent sujet pour Françoise Sagan. Nourissier l'a écrit à travers les yeux de Gilles. Il reste à Sagan à nous montrer le point de vue de Diane.

Je m'empresse de dire que ce serait une expérience dangereuse pour elle. Elle n'a, malheureusement, pas (et quoi que puissent prétendre les académiciens français) le style de François Nourissier.

Ce style brillant, incisif, cynique (d'un cynisme parfois un peu forcé, peut-être) sauve son livre de la banalité et nous sauve, du même coup, de l'ennui. C'est ce style qui parvient à nous faire accepter cette ombre de fatalité qui pèse sur Gilles et qui le conduira à la jalousie, à la souffrance et à la rupture ; ce style qui nous empêche de considérer Gilles comme un imbécile, qui nous force à éprouver, malgré tout, une certaine sympathie (un peu méprisante) à son égard.

Le Corps de Diane est écrit à la première personne (et c'est Gilles qui parle). Diane est un peu sacrifiée à cette première personne. Ce que l'on connaît d'elle est nettement insuffisant pour nous la faire aimer. Elle subit certains caprices de Gilles — des caprices ridicules : par exemple, sur ses instances, elle quitte l'appartement qu'elle occupait et cherche des chambres d'hôtel

en hôtel. Pourquoi ? L'aime-t-elle ? Nous le soupçonnons légèrement, sans pouvoir vraiment l'affirmer. Nous ne savons pas ce que Diane pense. Nous savons seulement qu'elle couche avec Gilles (nous le savons beaucoup), ce qui n'est pas forcément, hélas, une preuve d'amour.

Dans l'ensemble, *Le Corps de Diane* n'est pas indifférent. C'est un livre à lire. Il aura sans doute du succès auprès des lectrices de *Elle*. Mais est-ce ce succès que recherche son auteur ? Je ne le pense pas. C'est pourquoi je souhaite que François Nourissier quitte ces sentiers désormais trop battus, réserve de semblables sujets aux écrivains féminins qui les affectionnent et nous propose un roman un peu plus solide, un peu plus vivant, un peu plus digne de son incontestable talent.

JACQUES BENS

JEAN GOUDAL : *De Mer et d'Amour* (Gallimard).

Parfois, les livres qui impressionnent le plus vivement notre mémoire sont ceux qui, justement, ne devraient que l'effleurer : livres sans poids, irréels, simples rêveries coupées de toute attache humaine, *écrits sur l'eau.*

De Mer et d'Amour appartient à ce genre de récit que certains méprisent, car il ne pose ni ne résout aucun de nos problèmes quotidiens, n'aborde aucune des angoissantes questions qui ne cessent de s'imposer à nous. Et, cependant, nous voulons croire que ce livre, précisément parce qu'il rejette toute référence à nos soucis les plus graves, peut aborder en paix cette région de l'homme sans doute essentielle, ce domaine du rêve et de l'aventure auquel nous croirons jusqu'à notre mort.

Le monde de Goudal est, certes, conventionnel, incroyable. Qu'on en juge : Domingo, un capitaine d'aventure comme on les imaginait vers 1830, découvre, sur une île des mers du Sud, une créature extraordinaire, petite sauvageonne de quinze ans, au corps adorable, à l'âme naïve, qui vit avec un matelot déserteur surnommé *Berlidou*, son « mari devant Dieu », et avec un être misérable, Jonathan, Irlandais impuissant, partagé entre Dieu et d'effrayantes visions érotiques.

Notre flibustier arrache à la jeune Adelia la promesse qu'elle le rejoindra à Valparaiso par le prochain courrier. Puis il s'en va se dessécher d'amour, lui, le Don Juan chilien, attendant que l'étrange petite fille veuille bien se rendre à cet étrange rendez-vous. Et elle arrive en effet, après six mois d'attente, alors que le capitaine, las d'espérer, s'apprête à épouser une veuve riche et frigide. Au miracle de la première rencontre répond ce nouveau miracle, les distances abolies, les tempêtes surmontées. Au temps des goélettes !

Hélas ! les deux amants se lassent vite, l'un trop vieux pour s'attacher, l'autre trop pure pour ne pas demeurer fidèle à son

matelot. Berlidou et Adelia repartiront pour les mers du Sud, tandis que le capitaine d'aventure épousera la riche veuve dont il vaincra la froideur.

Cette invraisemblable et belle histoire nous est contée par Goudal avec un talent peu commun, un art des néologismes amoureux qui donne à ce récit un ton poétique assez rare, une sorte de légèreté qui enchante et émeut.

JEAN FORTON

ELSA TRIOLET : *Le Monument* (Gallimard).

Quelle est la conscience et quel est l'emploi, dans un État populaire qui n'est pas la Hongrie, mais qui tire à sa ressemblance, d'un artiste médiocre et chargé d'honneurs, trop éclairé toutefois pour ne pas sentir amèrement sa propre indigence, trop homme de bien pour n'en pas faire profession publique ? Voilà, dans sa substance tragique, l'histoire du sculpteur Lewka. Il était né pour raccoutrer des retables et pour raccommoder Sainte-Barbe, il reçoit l'ordre de tailler dans la pierre l'image de Staline. Le monument est un monstre de laideur, et d'autant plus manqué qu'il est énorme. Il crève les yeux, il est la verrue d'une ville et d'un paysage, il est le remords de Lewka. Dans l'instant qu'on va couronner son erreur, le statuaire la tue en se tuant.

La place de la politique n'est jamais vacante dans un ouvrage d'Elsa Triolet. Ici, pourtant, l'air de la maison n'est pas celui d'une sacristie. Il y a du mouvement parmi les idoles, comme si la Révolution était mal assise, et qu'elle eût, dans la fesse gauche, un abcès. Ce sont de petites misères qui rétablissent la santé. Rousseau disait qu'on ne fait point naître le génie et qu'on peut seulement l'honorer. Mécène est utile et inutile à Virgile. La tasse de riz ne paye pas la prière. On ne troque pas une ode contre un gigot. La Fontaine et Mme de la Sablière témoignent par leur amitié que les présents sont parallèles et ne sont pas égaux. Napoléon s'imagine que les talents sortiront de sa poche, et ils sortaient de ses prisons. L'artiste n'aime ni à obéir, ni à commander ; il est impropre à la société parce qu'elle ne fait de lui que ce qu'il fait de lui-même. Lewka s'est battu pour le peuple, il a été caillou dans le torrent, mais cette victoire-là n'est pas la sienne. Le succès, comme l'Académie, ne réchauffe que la vanité. Le sérail sanglant de Racine ne doit rien à Louis XIV. La singularité de l'art et son prix ne sont visibles que dans la marge. L'abus, en notre temps, de la trompette et des enseignes, des acclamations et des devises, a formé des réputations électriques. Les brusques morts suivent les naissances brusques. Le ministre de l'Intérieur a les armes courtes. On pourrit aussi dans les panthéons, et la liste des

pensions n'attendrit pas la postérité. Dans Lewka, l'homme vaut mieux que le sculpteur. Mais Elsa Triolet pense-t-elle qu'un bon poète est un poète bon ?

ROGER JUDRIN

***

LETTRES ÉTRANGÈRES

L'Autobiographie de MARK RUTHERFORD, traduite et présentée par PIERRE LEYRIS (Fasquelle).

Je me demande ce que nous deviendrions sans le ciel, laissant à d'autres le soin de le peupler selon leurs croyances ou fantaisies. Il m'importe peu de l'imaginer grouillant d'angelots et séraphins. Les peintres ont jadis fait grand cas de cette figuration. Ils ont l'air d'y avoir renoncé. Tant mieux. Tout le monde devrait les imiter. Car le ciel est bien plus notre chose que celle des dieux, que je ne conçois d'aucune manière, n'en ayant jamais rencontré, et n'en étant pas un, ai-je besoin de le faire remarquer ? Le ciel est *partout*. Être sur terre, c'est être *au* ciel. L'homme de l'aube et l'homme du crépuscule le saluent, l'interrogent, et dans la journée, au triste milieu de nos activités plus ou moins avouables, un signe d'intelligence, un regard vers cette étendue formidablement ouverte qui roule des planètes, drape des étoiles, s'époumone ou chevauche, en proie à saura-t-on jamais quel rêve d'avant tout, nous fait du bien, nous ravigote. On est allé jusqu'à trouver « poétiques » ses jeux et ses façons. C'est bien de nous, cela. Mais certes plus nécessaire que poétique, mon ciel, et bon à respirer, à gober un grand coup, quand vraiment plus rien que cette issue pour continuer à vivre, à souffrir, à bouger, à parler pour ne rien dire, à écrire pour ne pas parler, etc. Lui s'en moque. Il en a vu tellement passer, de nos caravanes, tellement entendu, de nos cris et plaintes...

De certains livres, on peut dire qu'ils ont du ciel (a peu près comme on dit d'une femme qu'elle a du chien). Celui dont il est question, entre autres, sinon me serais-je lancé dans ces considérations, pour le moins déplacées ? Nous sommes en note, pas en avion.

Donc livre à ciel. Et à Dieu, en perpétuel contrepoint, qui fait lever les questions les plus hautes à l'occasion des plus banales situations ; qui tourmente et retourne notre homme, sans que la lucidité de ce dernier, en l'occurrence Mark Rutherford, baisse pavillon. Sans jamais pouvoir l'empêcher de *penser*, ce qu'on ne saurait faire sans Dieu. Ni avec. D'où l'extrême tension du personnage. Ici, on songe à une infirmité majeure qui nécessi-

terait l'intervention de *Rien* dans ce petit tout qu'est notre existence. *Rien* qui la remplirait, lui donnerait cette allure qu'elle adopte de temps en temps — mais pourquoi se calomnier alors en pensant Dieu ? — *Rien* qui est notre vérité, sans aucun commentaire ; qui, si on en comprenait l'irréductible espace, nous permettrait peut-être de profiter correctement de ce moment qu'est notre passage du côté des arbres et des fleurs. Mais voilà. On a un peu l'impression que les hommes le font exprès. Font exprès, et depuis des siècles, d'être malheureux — ou le contraire — pour des raisons qui ne *tiennent* pas. Et que c'est tant mieux si elles ne tiennent pas. Un peu l'impression qu'ils s'emmènent en bateau parce que, tout compte fait, le jeu ne vaut pas la chandelle. Quel compte, quel jeu, quelle chandelle, c'est ce qu'ils ne disent pas ; qu'ils reculent devant l'évidence de la devinette, pour mieux passer le temps. Ce temps qui nous va si mal, à tel point disproportionné qu'on ne saurait dire, sous peine de mort, si la vie est trop longue ou trop courte. Les plus graves questions restant les moins utiles, en suspens, les grands tourments ne tenant pas devant une misère brute, mais néanmoins capables de surmonter toute anecdocte, comme relayés par on ne sait quelle obsession, quelle angoisse originelle, dont cette misère brute ne serait que la caricature. Qui dira jamais le Mal ?

Mark Rutherford a le ton de ceux qui se sont posé toutes ces questions, ou plutôt qui les ont laissées se poser en eux, car les questions, c'est comme les oiseaux, ce n'est pas tant la fragilité de la branche que son *amateurisme* qui les effarouche. Ces questions, dont l'homme est une solution parmi d'autres, ont donné un sens à sa vie, sens longtemps caché, incertain, puis reconnu, compris, voulu, quels qu'en soient les impératifs de souffrance : « ... ce que l'expérience m'avait inlassablement répété, à savoir que ce que nous croyons n'est point si important que le chemin par lequel nous y sommes parvenus ». Si le pacte est faux, excessif, vise à un effet, le ton se dégrade très vite, démasque son homme. A refaire, monsieur, et pas mal d'années avant de pouvoir recommencer, si jamais. La vertu essentielle du langage, ne serait-ce pas cette possibilité qu'il offre à tout individu — laissons les dons tranquilles — de relever ses pires moments d'absence, ces longues traînées de néant, grâce à l'*enregistrement* qu'il suppose ? Demain éclairant aujourd'hui. Des années de médiocrité apparente, avec, en veilleuse, mais invisible, la lampe-témoin, eh bien les voilà sacralisées, encadrées, sauvées, j'oserai dire vécues, ces années, grâce à quelques lignes tranquilles, mais exactes au rendez-vous secret. Quelques lignes dans ce genre : « Dans la conversation, j'ai toujours été malhabile à prendre une position opposée à celle de mon interlocuteur, et je n'ai jamais pu maintenir opiniâtrement la mienne quand elle était attaquée. J'essaye toujours de voir avec les yeux de

l'adversaire et de découvrir en lui tout ce avec quoi je puis sympathiser. » C'est tout simple, mais combien de temps faut-il pour *mériter* ce parfait raccourci ?

A vingt-cinq ans, tous les hommes ont envie d'écrire leur autobiographie. Ils croient que c'est fini. Ils ont raison. Pour presque tous, c'est fait, l'amour, l'amitié, le travail, l'étonnement d'être là. La passion a jeté son cri. Ce qu'ils oublient, ces hommes impatients, c'est le pouvoir magique de la répétition. Écrire son autobiographie, c'est connaître la certitude d'un change ment radical de *valeur* dans cette chaîne, capter le moment où les mots les plus simples se laissent prendre de face, de profil, de dos, et le tout à la fois, coïncidant avec le compteur qui n'a jamais cessé de faire entendre son chuchotement sournois ; où ils rentrent dans l'engrenage de sa terrible et loyale mécanique ; où le moi — ce qui en tient lieu — à bout de souffle, interrompt son épouvantable musique d'accompagnement, se fondant dans le thème jusqu'alors plus supporté que soutenu.

Le ton autobiographique, si rare, si « encourageant » — mais les personnages de Shakespeare n'en connaissent pas d'autre — c'est celui de l'homme non pas sérénisé, non pas résigné, non pas fatigué, ou satisfait de l'être, mais de l'homme « rendu », et qui repasse au galop ralenti d'un cheval dépourvu de toutes brides, au galop rêvé par le rythme même qu'a adopté l'esprit, toute affaire cessante, qui repasse sur les lieux précédemment *minés* où il a vécu « à pied ». Où il a désespéré de jamais rien y comprendre, où il s'est cru fini. Avec, dans le lointain d'un avenir sans bornes concevables, l'*imparfait*, qui est la consolation. Celui qui rapproche de la mort décemment, fermement, en connaissance de cause, *for ever*. Ce qu'on s'est défendu de dire, de proférer, parce que ce ne serait pas *juste*, parce qu'il faut vivre et qu'on ne sait pas ce dont il s'agit, parce qu'on anticiperait, s'enlevant le droit de l'éprouver pour de bon, dans sa chair, et qu'importe alors si rien n'en résulte — pour les autres — c'est tout cela qui forme et permet une autobiographie valable, en garantit le ton d'après le déluge. (Ton que n'ont jamais les « misanthropes ».)

Je connais peu d'autobiographies qui sachent répondre à ces exigences. La préface de *La Lettre écarlate* est un modèle du genre. *Walden*. Certaines pages de Michel Leiris, quoique la richesse polyphonique de ces dernières œuvres nuise ou plutôt rejette volontairement cette démarche extrêmement pauvre, et dénuée de toute intelligence avec les prestiges du langage. Quelques récits de Marcel Jouhandeau. Après tout, il y a aussi le *Discours de la Méthode*. Et Rimbaud, qui a vendu très vite toute la mèche, et si cher, si frénétiquement, que cendres s'ensuivirent.

Puis-je, pour finir, et timidement, signaler l'excellence de la traduction de Pierre Leyris ? Mais il a pris l'habitude de nous combler.

GEORGES PERROS

NICOLAS GOGOL : *Lettres spirituelles et familières*, traduit par JEAN CHUZEVILLE (Grasset).

Ces lettres ont été écrites par Gogol dans la seconde partie de sa vie, après cette rupture morale et spirituelle complète avec son passé d'écrivain. Gogol renie son art, dénigre l'importance de l'art et, converti à un confus mysticisme, ayant cessé d'écrire des œuvres d'imagination (il brûle même, dans un des paroxysmes de la crise, le manuscrit de la seconde partie des *Ames mortes*), il se met à prêcher à tous ses amis l'humilité, la pauvreté, la charité, un christianisme oratoire et vaguement social, en ces *Lettres* qu'il prit soin de publier lui-même, et dont le recueil, loin d'édifier ses amis, les consterna. Depuis, tous les biographes et les critiques de Gogol se sont demandé dans quel rapport il convenait de situer ces lettres avec l'œuvre antérieure. L'opinion commune a conclu à la déchéance intellectuelle de Gogol, due à la maladie et à la folie de l'écrivain ; mais certains, bons princes, se sont efforcés de faire passer ces pages prédicantes pour un chef-d'œuvre de la littérature mystique.

Le problème, ainsi posé, est mal posé. L'indigence de ces lettres est manifeste. Voyez l'apologie gogolienne de la maladie : « Ah ! qu'elles nous sont nécessaires, ces infirmités ! Parmi la foule de biens que j'ai retirés d'elles, je vous en citerai un seul : quel que je puisse être aujourd'hui, du moins suis-je meilleur que je n'étais auparavant... Faute de ces douleurs dont je suis accablé par la maladie, jusqu'où l'orgueil ne m'aurait-il pas entraîné ? » etc. Qu'y a-t-il de mystique là-dedans ? A aucun moment sa maladie n'est pour Gogol le signe de la liberté spirituelle retrouvée, le symbole de la projection de l'homme dans l'infini, l'appel à une mission divine qui exclut la bonne santé satisfaite. C'est Nietzsche qui nous a appris quelle révélation sublime était contenue dans la maladie : « La grande douleur seule est la dernière libératrice de l'esprit, c'est elle qui enseigne le *grand soupçon*... Cette douleur nous contraint, nous autres philosophes, à descendre dans nos dernières profondeurs et à nous débarrasser de tout bien-être, de toute demi-teinte, de toute douceur, de tout moyen-terme, où nous avions peut-être mis précédemment notre humanité. » Et ceci, qui semble une réponse directe au plat moralisme de Gogol : « Je doute fort qu'une pareille douleur nous rende « meilleurs » ; — mais je sais qu'elle nous rend *plus profonds*. »

Le cas du Gogol « spirituel » ne prend d'intérêt qu'en comparaison avec d'autres exemples d'écrivains qui aient rompu avec la satisfaction d'être artistes, commune à la plupart des artistes. Le problème des *Lettres* rappelle le problème du silence de Racine, le problème de la fuite de Tolstoï. Une méfiance générale à l'égard de l'art et des valeurs esthétiques

s'est emparée de certains grands artistes, à un certain moment de leur vie. Le cas est surtout fréquent en Russie. Pourquoi ai-je brûlé la seconde partie des *Ames mortes* ? demande gravement Gogol. « Il est des époques où il n'y a même pas lieu de parler de sublime et de beau, si l'on n'a montré tout d'abord à chacun, clair comme le jour, les routes et les chemins qui l'y conduiront. » Voilà peut-être un trait permanent de l'âme russe : ce besoin de reporter le beau et la célébration du beau à une époque plus tardive, quand les esprits auront été *préparés* à le recevoir. La prédication morale qui emplit les romans de Gorki et les romans soviétiques tout à fait contemporains est faite au nom de cette même inhibition devant la beauté pure. Plus tard ! Plus tard ! l'argument messianique, qu'il soit d'inspiration religieuse ou politique, est sans cesse présent à travers l'histoire de l'art russe, même quand d'éclatantes réussites littéraires, comme les *Ames mortes*, nous le font paraître, à nous hommes d'Occident, incompréhensible ou, du moins, inutile. L'attitude des écrivains russes devant le beau pourrait donner matière à un travail passionnant (trouve-t-on ailleurs, au même degré, à la fois un sens inné de l'art et une mise en question de l'art ?). Gogol lui-même, dont le cas relève moins de la critique littéraire pure que de la psychologie et de la psychanalyse, serait un magnifique sujet d'étude pour un Jean Delay.

DOMINIQUE FERNANDEZ



LES SPECTACLES

MICHELANGELO ANTONIONI : *Femmes entre elles* (Le Amiche).

Célèbre en Italie, Michelangelo Antonioni est à peu près inconnu en France, où, pourtant, rien de ce qui touche au cinéma italien ne semble étranger. Seuls les admirateurs de la merveilleuse Lucia Bose se passionnèrent, voici quelques années, pour *Chronique d'un amour*, qui fit une très mince carrière. Nous ignorons toujours *I Vinti*, et cette *Dame sans camélias* que certains disent admirable. *Femmes entre elles* (Le Amiche), lauréat d'un Lion d'Argent au Festival de Venise 1955, a mis deux ans pour venir jusqu'à nous. C'est que l'univers d'Antonioni se situe aux antipodes du néo-réalisme traditionnel dont les distributeurs savent le rendement assuré. Michelangelo Antonioni est un dandy; il aime les longues voitures noires sur lesquelles chatoie la soie des lumières du soir, les femmes-orchidées, rehaussées de fourrures

et de bijoux coûteux, les appartements confortables et très modernes, les téléphones blancs, le néon distingué des cabarets de luxe, et ces milieux de grande bourgeoisie où ne se pose jamais le moindre problème matériel. S'il jette un œil sur la misère, c'est pour en faire un décor de magazine à couverture glacée.

Femmes entre elles, qui semble avoir été mieux accueilli que *Chronique d'un amour*, possède aux yeux de la critique française une qualité précieuse : c'est un film tiré d'une nouvelle de César Pavese, extraite du *Bel Été*. Grâce à Pavese, Antonioni franchira peut-être enfin le barrage de l'indifférence. Cette histoire de femmes riches et désabusées qui promènent leur *spleen* dans les salons turinois, et dont la seule préoccupation sérieuse est de capter l'homme au piège d'un amour difficilement préservé et toujours remis en question, est faite, avant tout, pour un styliste. Survolant un sujet qui prêterait aussi bien matière à quelque aventure artificielle pour presse du cœur, Antonioni réussit à transcrire intégralement le foisonnant et secret univers pavésien, tout en réalisant une œuvre purement cinématographique. *Femmes entre elles* distille ce plaisir savoureux que procure toujours une admirable leçon de style. Entre un suicide manqué et un suicide réussi, le film examine avec détachement et désinvolture le comportement de belles héroïnes soignées, fardées comme des gravures de mode, immorales et cruelles, inaltérables en apparence, et témoignant souvent d'une fragilité de bibelots de Saxe. Rompant avec les règles établies de la dramaturgie cinématographique, Antonioni situe les étapes importantes de ce jeu d'ennui, d'amour et de suicide dans des lieux normalement inadéquats. Une scène d'amour a lieu en bordure d'une route trop fréquentée ; le désespoir d'une jeune fille éprise d'un homme marié se manifeste dans un train, au milieu des allées et venues de couloir; dans le décor misérabiliste d'un bistrot pour snobs s'échangent les explications définitives qui semblent, alors, sonner faux; deux femmes bien élevées s'insultent pendant la présentation d'une collection de haute couture. La caméra s'éloigne des visages lorsqu'elle devrait s'en approcher, se déplace, tourne, revient en place avec une fausse nonchalance. Esthétisme ? Non. Rigueur. Cette écriture presque abstraite trouve son sommet dans la séquence de la plage d'hiver où les couples se font et se défont, au gré du vent, tandis que chaque être reste désespérément seul. Intériorité romanesque du luxe et de l'oisiveté qui nous fait dire : *Le cinéma, c'est le style.*

JACQUES SICLIER

CLAUDE MAURIAC : *Petite Littérature du Cinéma* (Éd. du Cerf).

C'est par une odyssée de l'œuvre littéraire au cinéma que s'ouvre ce livre : transmutations merveilleuses de Cocteau, réussite unique et parallèle au roman, de Malraux, trahison de Sartre par lui-même et par les autres, celle-ci illustrant avant tout, au royaume des films moyens, la domination du scénariste : inférieur, le film en souffre ; avec le talent de Sartre, il écrase les metteurs en scène de bonne volonté, Delannoy, Rivers, Jacqueline Audry. Mauriac en vient à dire que « les seules adaptations cinématographiques dignes d'intérêt... expriment des œuvres pré-existantes dans un autre langage » : le *Journal d'un Curé de campagne.*

Mais le film de Bresson n'est-il pas le seul chef-d'œuvre adapté d'un chef-d'œuvre ? Nouveau miracle à force de fidélité à l'ancien ; cette fidélité cache d'ailleurs la plus grande révolte : si le roman avait été senti comme parfait, à quoi bon le film ? Bresson rivalise avec Bernanos au moment où il le suit, et c'est en le servant qu'il le détruit. *Espoir* film et *Espoir* roman, *Journal* film et *Journal* roman luttent dans nos mémoires avec les mêmes armes que la littérature et le cinéma, parce qu'ils demandent au lecteur-spectateur la même métamorphose qu'au créateur, et la pénétration successive dans deux univers plus fermés l'un à l'autre que ne le suppose Claude Mauriac : on le voit prédire l'adaptation à l'écran d'*A la recherche du temps perdu*; c'est pourtant sans le secours de Proust que le cinéma doit retrouver le temps.

Ces deux univers font plus que s'exclure, ils se détruisent. De la lecture d'un roman, quelques ombres s'élèvent, dont la démarche irréelle, intermittente, à jamais invisible, du père Goriot à Swann, et dont la voix blanche et inaudible même lorsqu'elle hurle, ne suffisent heureusement pas à donner l'encombrante image de la vie, à briser la chaîne des mots, tandis qu'à l'écran les visages plus grands que nature, les énormes yeux fascinants, ou bien les immenses sourires tristes et les paysages noirs (dans Bresson, dans Malraux, puisqu'ils sont au cœur du débat) miment bien tout ce qui dispense du langage, et d'abord l'apparence visible du monde extérieur. Il n'y a pas de roman muet ; si tous les films ne sont pas muets, dans un grand film parlant, la parole n'est que l'image d'une parole (dans *Les Vacances de M. Hulot*, et ailleurs, les mots meurent en bruits).

A ce problème, Claude Mauriac feint d'avoir consacré *Petite Littérature du Cinéma*, en réalité un recueil d'articles, où, par des exemples célèbres quoique récents, il rappelle que le cinéma s'inspire de la littérature (Sartre, Greene, la Série Noire) ou l'imite : les « écrivains de l'écran » sont, selon lui, « ceux qui s'expriment de façon aussi subtile et complexe dans leurs films

que les littérateurs de qualité équivalente dans leurs livres » : définition trop lâche, puisque, de l'aveu de Mauriac, elle s'applique à Bunuel et à Renoir autant qu'à Welles et à Bresson. Les écrivains de l'écran ne seraient-ils pas plutôt uniquement les metteurs en scène qui font subir à leurs foules et à leurs héros, à leurs acteurs soudain vidés d'eux-mêmes, une tyrannie telle qu'elle semble venue d'un autre art, celui où l'on manie tout comme des mots parce que l'on n'y manie que des mots ? Ceux qui, au contraire de Jean Renoir précisément, ne supporteraient pas de laisser vivre librement les acteurs, et ont perdu l'illusion de projeter sur l'écran autre chose que leurs pensées : la prolifération du monde.

JEAN-YVES TADIÉ



LA MUSIQUE

DARMSTADT 1957

Les Cours Internationaux de Musique Nouvelle rassemblent chaque été à Darmstadt plusieurs centaines de jeunes compositeurs et interprètes que rapproche une pensée musicale commune. Le nombre des participants à ces rencontres, l'ampleur de leurs travaux en commun — séminaires, conférences, discussions, concerts — donnent la mesure de l'expansion d'une esthétique : le langage musical nouveau dont, à la suite d'Anton Webern, une poignée de jeunes compositeurs avait jeté les bases au lendemain de la guerre est aujourd'hui celui de toute une génération.

Les Rencontres de Darmstadt ne sont à vrai dire ni festival ni congrès. Les dix ou douze concerts donnés, bien que publics, sont destinés avant tout aux compositeurs eux-mêmes qui y confrontent leurs dernières œuvres. C'est à Darmstadt le plus souvent qu'ils les entendent pour la première fois, parmi des dizaines d'autres œuvres répondant à des préoccupations analogues aux leurs. Il en résulte une prise de conscience réciproque, une interrogation où la pensée s'approfondit, s'affirme dans son individualité tout en ouvrant la voie à une mise en commun des données d'une recherche. C'est peut-être grâce à Darmstadt que l'on peut parler aujourd'hui du style naissant d'une génération.

Il est admis que l'on se rende à la plupart des congrès d'esthétique en limitant son ambition sinon à « constater une carence », du moins à — peut-être — « poser le problème ». Les musiciens

qui se rencontrent à Darmstadt ne peuvent, eux, différer de donner une solution aux problèmes qui leur sont posés par la nécessité de la création elle-même. Ils travaillent donc dans un dessein précis, des problèmes précis, en techniciens. Des cours spécialisés, des séminaires d'études et d'interprétation dirigés par les jeunes musiciens les plus importants d'aujourd'hui permettent de communiquer, d'analyser, de discuter aussi bien les œuvres elles-mêmes dans les perspectives qu'elles suscitent que les travaux de recherches techniques qui ont pu les accompagner.

L'absence de Pierre Boulez, chargé cette année d'un cours sur Anton Webern, l'un des plus importants, a été particulièrement regrettée. Son étude sur le hasard dans la création musicale a été lue à Darmstadt ; mieux qu'un compte rendu, on en trouvera dans ce numéro le texte même.

Reprenant le cours sur Anton Webern, le compositeur belge Henri Pousseur a dégagé de l'œuvre webernienne le vocabulaire accompli d'une pensée musicale nouvelle. Il a su montrer à quel point cette œuvre contient, déjà presque explicites, jusqu'aux perspectives mêmes de la musique sérielle d'aujourd'hui. Ce cours remarquable prouve également combien l'analyse a changé de sens depuis la génération précédente. Aux constatations, aux descriptions classiques, si fines soient-elles, mais qui se réfèrent successivement aux catégories de la théorie musicale, se substitue une démarche qui se rapproche, en quelque sorte, de la composition elle-même, justifiant chacun de ses actes par rapport à une totalité organique.

En choisissant comme point de départ de son cours quelques grandes œuvres récentes — *Structures* et *Le Marteau sans Maître* de Boulez, *Il Canto Sospeso* de Luigi Nono, enfin ses propres *Zeitmasse* et *Le Chant des Adolescents* (composition électronique), Karlheinz Stockhausen a voulu mettre en lumière plusieurs problèmes importants de la musique d'aujourd'hui, examiner ses perspectives possibles. Stockhausen se refuse lui aussi à toute analyse scolaire, à toute énumération stérile. Son étude se base avant tout sur la perception des structures musicales dans le temps. Dépassant la morphologie des éléments séparés les uns des autres, il recherche les lignes de force qui résultent de leurs interférences, non seulement dans un moment donné de l'œuvre, mais dans leur projection à l'échelle du groupement de structures et de la forme musicale globale. Les interférences des timbres, des intensités, des épaisseurs, des vitesses, etc., qui différencient la perception « quantitative » d'un événement sonore par rapport à un autre, ces « indices de changement » (selon les termes de Stockhausen) deviennent, au sein d'une forme musicale organique, les facteurs d'une perception « qualitative », accèdent au rang d'« indices du musi-

calement vécu » — référence essentielle de l'œuvre musicale.

Parallèlement, Stockhausen développe une nouvelle conception du phénomène sonore qui lui permet de serrer de très près certains aspects importants du langage actuel. Cette conception, qui n'est pas plus une pure vue de l'esprit qu'une nouvelle théorie musicale convertible en recettes pratiques de composition, peut notamment conduire à une critique particulièrement rigoureuse de la notation musicale encore utilisée.

En se basant sur le principe acoustique élémentaire selon lequel la perception de durées se transforme en perception de hauteurs si l'intervalle entre les phases perçues diminue et dépasse un seuil critique d'environ un seizième de seconde, Stockhausen prend comme point de départ de son raisonnement un univers sonore unifié dont les éléments ne sont que des *états du temps*. Du domaine du « macrotemps » (durées) à celui du « microtemps » (hauteurs) la barrière s'abolit et les termes spécifiques réservés à l'un et à l'autre se confondent. Dès lors, on parlera de *hauteur de temps*, d'*octave de temps* ; de même on parlera de *rythme sonore* (plutôt que de « couleur ») : le timbre est une phase complexe de hauteurs-temps dont on peut tracer la courbe temporelle, représenter les formants en valeurs de durée... Dès lors, enfin, il est possible de comparer les systèmes de notation musicale en usage dans ces domaines multiples du temps, de mettre en lumière leurs insuffisances, leurs conflits au sein d'un langage musical nouveau. Et Stockhausen constate une contradiction entre le chromatisme absolu de la musique instrumentale d'aujourd'hui et le système de durées qu'il utilise : division logarithmique de l'octave en douze hauteurs perçues comme égales et libres de tout champ fonctionnel préexistant d'une part, système de durées qui repose sur la division ou la multiplication arithmétique d'une valeur de base, d'autre part. D'où la nécessité d'une « échelle chromatique tempérée » des *durées*, d'une division logarithmique de l' « octave de temps » — irréalisable, bien entendu, dans la notation actuelle. Seule la musique électronique échappe à cette contradiction. Plus grave encore apparaît à Stockhausen la contradiction entre le chromatisme absolu qui structure ses propres champs sériels et la matière sonore elle-même, celle de nos instruments traditionnels dont les spectres sont préexistants et intangibles. Là encore, la musique électronique est la seule qui permette de créer les spectres des sons, de les intégrer à l'unité de l'œuvre. Faut-il donc renoncer à l'écriture instrumentale ? Rêver d'un nouvel instrument absolu où s'engendrent simultanément *toutes* les dimensions du son, y compris son spectre variable à l'infini ? Cet instrument, Stockhausen en est convaincu, naîtra un jour. En attendant : « accepter la contradiction, car il semble souvent qu'il est plus fructueux de partir de la contradiction que de la définition deux et deux font

quatre [1] », aborder un style instrumental qui jaillisse d'une conception totalement nouvelle du temps musical : c'est cette dernière voie qu'empruntent quelques œuvres récemment enregistrées dont nous parlerons prochainement.

ANDRÉ BOUCOURECHLIEV



LES ARTS

HANS BELLMER : *Anatomie de l'Image* (Le Terrain vague).

Il est peu d'écrivains ou d'artistes dont l'univers soit aussi parfait et restreint, cristallin dirait-on, que celui de Bellmer, puisqu'il se réduit sans difficultés essentielles aux dimensions du corps humain, et plus précisément à la mesure de celui de la femme. Cette sorte de substance élémentaire, qui est donc le corps féminin, nous la voyons soumise aux jeux et aux expériences les plus diverses, dans le cadre d'une optique et d'une géométrie déréglées à l'avance, ou plutôt réglées minutieusement au point le plus aigu du délire objectif. Joë Bousquet, qui n'était pas ignorant des anciens savoirs, fut longtemps le meilleur ami de Bellmer ; son influence pourrait être recherchée à l'origine de cette conception mathématique de l'objet féminin, qui pourtant apparaît déjà dans la *Poupée*, publiée en 1934, à Berlin. L'on pourrait aussi rapprocher des « méthodes » de Dali celles de Bellmer, qui sont beaucoup plus efficaces et plus rigoureuses cependant. Car, j'arrive à ce qui fait la très précieuse qualité *poétique* de ce livre, l'*Anatomie* est un mélange d'humour et de sérieux dosés avec une maîtrise qui est vraiment incomparable.

Plutôt que son but, qui est la recherche d'une certaine réalité transcendante dans le domaine plastique par l'étude de l'analogie, de l'opposition, de l'inversion, des transferts et des anagrammes, c'est son détail surtout qui est enchanteur par l'abondance des points de vue les plus originaux. La science expérimentale et le sadisme s'y marient en toute innocence, bénis par ce sérieux grandiose que j'ai déjà dit et qui n'appartient à si haut degré qu'à l'auteur. Par exemple, il rapporte que : *D'après le souvenir intact que nous gardons d'un certain document photographique, un homme, pour transformer sa victime, avait étroitement ficelé ses cuisses, ses épaules, sa poitrine, d'un fil de fer serré,*

(1) STOCKHAUSEN. « Wie die Zeit vergeht... », dans *Die Reihe*, n° 3, Universal Edition, Vienne.

entrecroisé à tout hasard, provoquant des boursouflures de chair, des triangles sphériques irréguliers, allongeant des plis, des lèvres malpropres, multipliant des seins jamais vus en des emplacements inavouables. Note : *La statue de la Diane d'Éphèse était un cône noir hérissé de seins.* Il y a aussi d'étonnants modèles de lettres d'amour : *Comment veux-tu que je t'appelle quand l'intérieur de ta bouche cesse de ressembler à une parole, quand tes seins sont à genoux derrière tes doigts et quand tes pieds s'ouvrent ou cachent l'aisselle, ta belle figure en feu...* Mais ils sont d'un ton qui ne permet pas d'en citer davantage ici.

Si le mot « singulier » convient à un objet de la présente époque, ce ne saurait être à rien plus justement qu'à ce livre trop bref dont le titre exact est *Petite Anatomie de l'Inconscient physique, ou l'Anatomie de l'Image.* L'on voudrait, une fois n'étant pas coutume, qu'il soit remarqué comme il le mérite et que s'agrandisse un peu le cercle des quelques amis et des quelques fidèles qui depuis plus de vingt ans sont les rares témoins passionnés de l'œuvre graphique et picturale de Hans Bellmer.

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

ROBERT DROGUET : *Fautrier 43* (Besacier, Lyon).

Fautrier présente la séduction du cas limite. Les grilles de la critique classique ne mordent pas sur ce mortier irisé, ces pommades, ces onguents qu'il cerne d'un contour à peine allusif. Sur Fautrier, la Sorbonne et le Louvre sèchent (beaucoup plus vite que les « dessous » de ses empâtements, et que leur fard aussi, qui reste parfois au bout des doigts comme poudre d'aile de papillon). Pas de prise. Si bien qu'écrire sur lui prend l'allure d'une conquête sur le néant. Il faut faire tourner les tables, mobiliser un circuit d'images, prendre l'« otage », l'« objet » ou le « nu » dans un réseau de métaphores, puis serrer, jusqu'à ce que moins d'obscurité s'ensuive, à grand renfort de propriété verbale. D'où le succès de notre gomme auprès des gens de lettres.

Mais voici du nouveau. Un livre, un vrai, sur Fautrier ? Fautrier enfin démontré, transcrit dans le sens commun, débité en chapitres ? — Fausse alerte : mis en page plutôt, et en trente pages seulement. L'amusant ouvrage de Robert Droguet n'est qu'un texte de plus, mais que ce maître-typographe présente avec beaucoup de verve.

On n'y trouvera guère de renseignements inédits. Point, non plus, de notions trop nouvelles. Il est vrai que Paulhan, Malraux, Ponge et quelques autres avaient bien fait les choses. C'est d'un court discours, mené bon train, qu'il s'agit, alternant assez bizarrement la transposition et l'analyse objective, et coupé de réflexions sans façons sur la progression du propos.

Fautrier est peu loquace. Droguet, pour le forcer à s'expliquer, a imaginé de lui faire commenter son commentaire. Ainsi, lorsque l'auteur entreprend d'expliquer le rôle du cerne dans les otages, Fautrier surgit dans la marge, stylo en main : « Ça n'est pas du tout fait comme ça, mais enfin si vous croyez qu'ainsi on comprendra mieux... » Ailleurs, Droguet : « Fautrier ne cesse de montrer le réel. Mais, s'il montre Venise, ce sera sans gondoles, sans palais : Venise est une masse verdâtre en vague épaisse, veloutée et barrée de trois obliques ». « Attention, corrige l'intéressé (que l'on sent tapi entre les lignes aussi présent que sur la couverture, où s'épanouit son inquiétant sourire). Il n'y avait pas de gondoles ce jour-là. Les obliques, ce sont les pieux qui servent à les attacher. » L'écriture en fac-similé de Fautrier court ainsi sus à l'hérésie tout au long du texte, pour d'alertes et caustiques mises au point.

La technique de l' « original-multiple » qui, si l'on eût écouté son promoteur, eût peut-être sauvé les peintres de l'impécuniosité (et qui, esthétiquement, revient, pour résumer, à une substitution du *vrai faux* au *faux vrai*) est évoquée en termes nostalgiques. Les mots heureux ne manquent pas. Pour caractériser certaine façon de faire peinture de tout, d'ordonner aux choses, sitôt repérées, d'être un Fautrier : « C'est, dit Droguet, le côté « tout y passe » de Fautrier, gobelet, moulin à poivre, boîte à sel... »

On pourra ne pas être d'accord sur la correspondance aperçue entre le chant des Solitaires de Port-Royal dans leur cellule et la lumière céleste des pâtes de Fautrier. En tout cas, cette lumière céleste est refusée à la « peinture peinte » d'avant 1943, qui n'intéresse plus ni Droguet ni le peintre, et que voici pratiquement abandonnée à Jeanne Castel et au Musée d'Art Moderne. (Il y a pourtant, page 10, une bien savoureuse reproduction de « Raisins » de 1941.) Ce parti pris explique le titre de l'essai, en forme de cru millésimé.

La conclusion est qu' « il faut tourner sept fois la langue dans sa bouche avant de refuser à Fautrier la place énorme et peu enviable d'occulté majeur d'un âge d'or pictural, le nôtre ».

Énorme aussi, le mérite qu'il faut reconnaître, dans ce travail, à J. Yardley, auteur de la traduction anglaise disposée en regard du texte français : quitte à sagement contourner quelques calembours à damner un saint, son mot-à-mot n'a d'équivalent, pour la rigueur, que les miséricordieuses « juxta » de nos scolarités.

MICHEL CONIL-LACOSTE

***

DE TOUT UN PEU

BRUNO DUROCHER : *A l'Image de l'homme* (Caractères).

Bruno Durocher termine ce gros recueil de vingt ans de poésie en écrivant : *Abandonnez donc les jolis mots, toute la matière qui vous entoure, ne dites plus moi, mais dites Lui, et vous trouverez la poésie plus claire que la source de la lumière.* Il semble que ce soit plutôt un vœu pour l'avenir, auquel on souscrirait d'ailleurs volontiers. Les poèmes du jeune homme de moins de vingt ans qui vivait en Pologne avant la guerre sont plutôt prodigues de mots et d'images, issus d'une source sombre, rugissante, pathétique. Mais la brutalité et l'incohérence de la vie qu'ils voudraient nous jeter à la face peuvent-ils être traduits simplement par le désordre et l'incohérence des paroles ? Dans cette sorte de poésie, il est des enchaînements d'images que rien, jamais, ne m'a paru justifier :

.. les bras des rayons embrassent la corbeille du ciel
pour confesser
le mystère des trésors enterrés
qui dénouent la chanson
comme un chemin vers l'étonnement
des usines électriques...

De très dures épreuves, jusqu'à ce que Bruno Durocher devînt l'éditeur de « Caractères » à Paris, ont apporté dans ce chaos une simplicité plus grande, des notations plus immédiates, plus étroites, plus justes. Un signe de l'impasse où mène ce langage « moderne » est peut-être, dans les derniers poèmes, avec moins d'éparpillement, une sorte de retour au ton des psaumes hébraïques.

PHILIPPE JACCOTTET

BENJAMIN CONSTANT : *Œuvres*, éditées par ALFRED ROULIN (Bibliothèque de la Pléiade).

Toute sélection est arbitraire ; Alfred Roulin l'admet franchement. Il nous donne d'abord *Adolphe*, *Le Cahier rouge*, *Cécile*, et les *Journaux intimes*. Tous ces écrits autobiographiques sont indispensables pour la compréhension de la psychologie et la sensibilité de Constant. Suivent un choix de *Mélanges de Littérature et de Politique*. Ici on aurait peut-être préféré de trouver, au lieu de *l'essai sur la guerre de trente ans*, l'un ou l'autre essai plus important ; par exemple, l'analyse de l'ouvrage de Godwin sur la justice politique, les considérations sur la perceptibilité

de l'espèce humaine, ou peut-être les pensées détachées de Constant. Parmi les écrits politiques, le volume contient les *Principes de Politique* qu'on n'avait pas réimprimés depuis 1872. Cet ouvrage — lien essentiel entre Montesquieu et Tocqueville — sera maintenant accessible à nos étudiants des Sciences Politiques. Alfred Roulin termine son volume avec deux chapitres de l'ouvrage sur la Religion, auxquel Constant a travaillé presque toute sa vie. Si l'on considère que cet ouvrage comprend cinq volumes, il est évidemment impossible de le représenter par une sélection si inadéquate. Peut-être aurait-il du moins été souhaitable de réimprimer l'importante préface à l'œuvre sur la Religion, qui nous révèle que la conception de la liberté chez Constant a une origine religieuse. Les notes d'Alfred Roulin, ajoutées à la fin du volume, sont admirables. Cependant, dans sa bibliographie, l'étude importante d'Henri Gougelot, l'*Idée de liberté dans la pensée de Benjamin Constant* (1942) aurait dû être mentionnée.

J.-P. MAYER

LÉON ROBIN : *Les Rapports de l'Être et de la Connaissance d'après Platon* (P. U. F.).

L'ennui, avec les cours de Sorbonne, c'est que le professeur se croit en général tenu de rappeler toute sorte de banalités, propres à mettre en lumière deux ou trois idées personnelles. Mais Léon Robin écrivait, avant de les prononcer, ses leçons. Comme un article, comme un chapitre de livre, on lit, sans la moindre déception, ces pages fortes et denses qu'a recueillies M. P. M. Schul, et qui viennent heureusement compléter le *Platon* que nous connaissions déjà, et qui nous était précieux.

J. G.

MARTIN HEIDEGGER : *Lettre sur l'Humanisme* (Aubier).

La pensée de Martin Heidegger s'est développée depuis *L'Être et le Temps* en deux sens divergents : d'une part la pure et simple description du comportement humain : institutions, situations, attitudes, bref l'existentialisme tel que l'avait constitué Husserl ; d'autre part la recherche de l'Être, trame depuis les Grecs de toute la pensée occidentale.

Ce petit livre, qu'a fort patiemment traduit M. Roger Munier, tout en mettant l'accent sur l'appréhension de l'Être, — affaire d'intuition, plus que de raisonnement — permet de relier l'une à l'autre les deux démarches de Heidegger. C'est que l'homme, si l'on en croit la *Lettre*, se distingue dans son comportement de tout autre « étant » précisément par sa relation à l'Être.

J. G.

La Mégère apprivoisée, comédie de JACQUES AUDIBERTI, d'après SHAKESPEARE (à l'Athénée).

Audiberti use de Shakespeare aussi librement que Molière fait de Plaute ou de Tirso de Molina. Sur cette donnée, tous ses dons éclatent mieux que jamais : la puissante richesse du langage, la verve triviale ou lyrique, le sens de la scène, du mouvement et de la haute couleur, l'ampleur et le souffle, et toujours, dans le saugrenu, le baroque, le délicat ou le grave : l'invention poétique. Vrai théâtre, enfin.

M. A.



LES REVUES, LES JOURNAUX

A PROPOS DU « DERNIER HOMME »

Georges Bataille écrit dans CRITIQUE *(août-septembre) à propos du roman de Maurice Blanchot :*

Il n'est rien, me semble-t-il, en ce monde, qui se dérobe à notre pensée. Nous nous déplaçons : chaque chose entre dans nos regards. Plus loin que le regard, nous supputons une immense étendue où s'ordonnent des mondes que révèle une photographie lente.

Immense ? mais cette immensité prétendue, nous l'avons fait entrer dans nos mesures, nous avons même réduit à nos mesures ce qui d'abord sembla les excéder.

Seule la mort se dérobe à l'effort d'un esprit qui s'est proposé de tout embrasser.

Les rites et les exercices religieux de tous les temps se sont efforcés de faire entrer la mort dans le domaine de l'esprit humain.

Mais ces rites et ces exercices nous maintenaient dans la fascination de la mort. L'esprit qu'elle fascinait put imaginer que la mort devenait son domaine : un domaine où la mort était surmontée. La mort n'en est pas moins restée, dans ce monde où nous vivons, où, finalement, du fait de la science, rien ne nous est plus tout à fait dérobé, ce qui se dérobe. *Le monde où nous mourons* n'est pas le « monde où nous vivons ». Le monde où nous mourons s'oppose au monde où nous vivons comme l'inaccessible à l'accessible.

Je montre à un enfant *The World we live in.* Il saisit aussitôt ces images, elles sont immédiatement accessibles. Je propose

à l'esprit le plus réfléchi la lecture du *Dernier Homme*, qui pourrait lui ouvrir « le monde où nous mourons », ce n'est pas avant d'avoir lu deux ou plusieurs fois ce petit livre, qu'il entreverra la raison de reprendre une lecture ardue, dans laquelle, d'abord, il ne peut entrer.

Sur la donnée du récit :

Trois personnages, chacun à sa manière, se rapprochent de la mort. L'un d'eux, le « dernier homme », s'en approche avant les deux autres : sa vie entière est peut-être fonction de la mort qui entre en lui. Non qu'il en ait lui-même un souci définissable, mais le narrateur le regarde mourir, il est pour le narrateur un reflet de cette mort qui *est* en lui. C'est en lui qu'il est donné au narrateur de regarder, de contempler la mort.

Un obscur rapprochement unit à la limite les personnages du récit. L'aspect particulier, les réactions et la mobilité particulière du « dernier homme » nous sont donnés. Le son de sa voix ou de sa toux et de son pas dans les couloirs nous sont donnés. Il habite le même bâtiment que le narrateur et cette jeune femme, qu'unissent les liens d'une attirance réciproque. De ce « grand bâtiment central », de ce lieu du récit, nous ne savons que peu de choses : nous entendons parler d'un ascenseur, d'interminables couloirs blancs, semblables à ceux d'un hôpital. La maladie paraît être le lien des habitants nombreux de cette maison, qui comprend des cuisines, une cour — où tombe un jour de la neige — une salle de jeu semblable à celles des casinos. Mais, saisissables, ces réalités sont là pour *disparaître*. Comme si la disparition, qui est — fût-il lui-même, à son tour, dérobé à la connaissance qui précise — l'événement que le livre suggère avait besoin pour avoir lieu, pour « arriver », d'objets apparaissants qui disparaissent. Sans cela un aspect fondamental de la disparition nous serait donné trop tôt. De cet événement, nous saurions trop tôt qu'il est une absence d'événement.

Cependant celui qui cherche, égaré dans ces doubles mouvements, ce qui lui échappe, n'appartient plus à ce « monde où nous vivons », où jamais ne lui faisait défaut la possibilité de s'affirmer, de dire « je ». Il entre dans le « monde où nous mourons », où le « je » sombre, où demeure seul un « nous », que rien jamais ne peut réduire. Le « je » qui meurt, que chasse la mort, traqué, se condamne à tomber dans un silence, dans un vide qu'il ne supporte pas. Mais complice du silence, complice du vide, il est dans le pouvoir d'un monde où il n'est rien qui ne s'égare.

Abordant cet insaisissable monde qu'est le monde de la disparition, le narrateur exprime encore un sentiment. Une fois encore, il le rapporte à lui-même, mais en vain, car la dispa-

rition l'absorbe, ou il s'absorbe dans sa disparition. « Sentiment d'immense bonheur, nous est-il dit, c'est cela que je ne puis écarter, qui est le rayonnement éternel de ces jours, qui a commencé dès le premier instant, qui le fait durer encore, et toujours. Nous demeurons ensemble. Nous vivons tournés vers nous-mêmes comme vers une montagne qui vertigineusement s'élève d'univers en univers. Jamais d'arrêt, pas de limite, une ivresse toujours plus ivre et toujours plus calme. « *Nous* » : ce mot se glorifie éternellement, il monte sans fin, il passe entre nous comme une ombre, il est sous les paupières comme le regard qui a toujours tout vu » (p. 121).

Georges Bataille conclut :

Tout s'ordonne en ce « monde où nous vivons », tout s'ordonne et tout se construit. Mais nous appartenons au « monde où nous mourons ».

Là, tout est *suspendu*, là tout est plus vrai, mais nous n'y accédons que par la fenêtre de la mort.

Il y a dans la mort ce qui, pressenti, réduit la vie à la mesure de l'illusoire stabilité des solides immobiles, des solides qu'enchaînent des relations stables. Mais la mort, nous devons la débarrasser d'un sinistre cortège, qu'ouvre la douleur indicible et que ferme la puanteur. Nous devons accéder à l'éternité rayonnante qu'elle est : *la mort universelle est éternelle. Le Dernier Homme* révèle un monde auquel nous n'accédons qu'en un mouvement vertigineux. Mais ce livre est le mouvement, où perdant toute assise, nous avons, s'il se peut, la force de *tout* voir.

***

BÉCAUD, SAGAN ET LES JEUNES FILLES DE SEIZE ANS

ARTS *a eu l'idée de demander à Ionesco son opinion sur Gilbert Bécaud; Ionesco a répondu avec violence :*

Il y a, indiscutablement, de nos jours, une dégradation de la chanson que l'on peut constater chez beaucoup de chansonniers. Mais, chez aucun, la vulgarité n'est aussi frappante que chez Bécaud, qui vous dégoûterait de l'amour, tellement cet amour est devenu, dans la bouche de la vedette, une chose gluante, comme tarée. On regrette la gouaillerie mêlée de tendresse d'un Maurice Chevalier, la sentimentalité poétique et folle (ou seulement fofolle) d'un Charles Trenet.

On s'aperçoit que, dans le cas de Bécaud, il y a de l'hystérie, et dans cette hystérie, une sorte de ruse, d'astuce instinctive

qui fait que l'hystérie se communique et hystérise le public. La magie de Bécaud est extrêmement rudimentaire : et pourtant (ou, justement, à cause de cela) elle porte. Les coups de pied sur le plancher produisent, dans les rangs des centaines de spectateurs-auditeurs, une prodigieuse exaltation, sont d'une efficacité aussi irrésistible que les coups de poing violents assenés, autrefois, à la tribune, par un dictateur. Lorsque Bécaud arrache sa cravate, malmène le micro, les applaudissements éclatent de toutes parts ; et lorsqu'il déambule, avec une démarche de singe en délire et sautillant, sur le plateau, deux mille personnes se transforment en singes délirants.

A Céline, son opinion sur Françoise Sagan :

Mlle Sagan nous raconte les velléités de coucheries de petits jeunes gens d'un monde incertain. Son intrigue n'a même pas le relief d'un beau fait-divers, c'est une petite histoire comme il s'en passe sous les toits de Paris, mais même la concierge ne s'y intéresse pas.

C'est un roman fait de la petite sueur de passion d'une Colette maigrichonne et qui n'a qu'un mérite : la clarté. La formule en est simple : 1/2 Gyp, 1/4 Dekobra, 1/4 Proust, le tout saupoudré de vagues paillettes de philosophie, du genre de : « La vie commence par un cri, et ce ne sont plus ensuite que des suites de cris. » M. de La Bruyère avait beaucoup mieux dit cela, lorsqu'il écrivait : « L'homme ne se sent pas naître, il souffre pour mourir, et il attend de vivre. » Mais Mlle Sagan ne peut pas perdre son temps à conduire des voitures et bien tenir un stylo.

Et à Roger Vailland, ce qu'il pense des jeunes filles et des garçons de seize ans :

Les filles vont au lit de plus en plus facilement. Ni par lyrisme du cœur ni par goût du plaisir. Mais pour se prouver à elles-mêmes qu'elles sont capables de tout et même de se donner, comme disaient leurs arrière-grand-mères, à des hommes qu'elles n'aiment pas. Jamais génération ne poussa si loin le goût de l'héroïsme.

Les garçons en restent penauds. Ils ne croient plus du tout en eux-mêmes. De moins en moins nombreux sont ceux qui se croient capables de « changer la face du monde » ou de devenir des « grands hommes ». Jamais Plutarque n'eut si peu de lecteurs.

***

LE SOTTISIER

Michel de Saint-Pierre, interrogé par le journal hebdomadaire ARTABAN, *a répondu :*

Le métier d'écrivain est-il un métier facile ? Bien récompensé ? Une charge honorée par l'État ? Non. Mais c'est une mission sainte, un acte royal.

On se promène avec un flambeau dans la main.

Lourd flambeau ! Mais dont l'éclat est la seule lumière utile à ses yeux.

***

Salvador Dali, lui, a été interrogé par la GAZETTE LITTÉRAIRE DE LAUSANNE *(1er septembre) :*

— Vous intéressez-vous aux événements extérieurs, et surtout aux événements politiques ?

— Non, mais je les prévois. Les agences de presse me téléphonent pour me demander de prévoir. Tenez, je peux vous prédire qu'en Russie, au mois de mai prochain, il y aura une monarchie.

Plus loin :

— Quels sont vos projets ?

— Dans l'immédiat, un film, un court métrage sur la dentellière et le rhinocéros... On va le tourner prochainement... C'est très important... toute l'histoire de la création... un oursin, au moment de la création, c'était d'abord des gouttes d'eau. Puis il a tellement eu peur... qu'il a eu la chair de poule... les gouttes d'eau sont devenues des piquants... Chez le rhinocéros la peur a créé la corne unique qu'il a sur le nez... Il faut étudier cette corne : elle a des mesures logarithmiques parfaites.

A ce propos, on pourra lire dans BIZARRE *(juillet) :* Quelques notes sur le banquet J.-P. Brisset, *par Charles Picart le Doux.*

JEAN GUÉRIN

***

DIVERS

Dans les CAHIERS DES AMIS DE ROBERT BRASILLACH (6), on lira une étude inédite de Brasillach sur les premières œuvres dramatiques de Claudel : intelligente et juste.

ENTRETIENS (Printemps) : *Antonin Artaud*, par Christiane Burucoa : « Artaud n'est pas le seul, en notre époque, qui, cherchant un être, ne trouve « rien » et poursuit cependant la recherche, car les forces en action coïncident avec les forces même de l'être et finissent par se confondre avec elles. Ce mal est celui de toute une génération. »

Dans les LETTRES NOUVELLES (septembre), plusieurs poèmes de Raymond Queneau : *Petit homme*.

Le concours d'« idées reçues » organisé par FRANCE-SOIR n'a donné que des résultats décevants. Parmi les phrases retenues, beaucoup de simples proverbes (« Une fois n'est pas coutume »), pas mal de dictons (« Impossible n'est pas français »), mais peu d'idées reçues (Le fond de l'air — est frais).

Dans le MERCURE DE FRANCE (octobre), une excellente étude d'Octave Nadal sur la Jeune Parque : *Les larmes de l'esprit*.

Edmond Gilliard écrit curieusement de Ramuz, dans PRÉSENCE (été) : « Comment se fait-il que son œuvre, si scandaleuse à son départ, apparaisse aujourd'hui si honnêtement tassée dans le rituel de la vaudoiserie cérémonieuse ? »

QUO VADIS (été) : *Jean Morvieux, ou Léon Bloy vu par Catulle-Mendès*, par Maurice Dubourg : c'est un article un peu horrible, touchant les haines de littérateurs...

Il semble, si l'on en croit Jacques Ellul, que le résultat le plus clair des efforts de David Rousset et de la commission contre le régime concentrationnaire ait été d'obtenir que les camps de concentration s'appellent dorénavant : *centres d'hébergement*, *camps de rééducation* et même *centres d'accueil* (RÉFORME, 24 août).

Dans la REVUE DES DEUX-MONDES (1er septembre), Édouard Jauneau rappelle la vie de François de Pedone, qui se convertit et devint vers 1630 chanoine de Chartres, pour avoir été en rêve « baisé sur la bouche par la Sainte Vierge, dont l'impression lui demeura toute la vie ».

Dans la REVUE DE MÉTAPHYSIQUE ET DE MORALE (avril-juin), Paul Lévy examine avec sagesse les problèmes logiques soulevés par les paradoxes physiques et mathématiques.

Maurice Levaillant, dans la REVUE DE PARIS, a reconstitué les *Mémoires de Juliette*, de Benjamin Constant.

VIE ET LANGAGE poursuit une enquête sur la *since* (ou *serpillière*) qui désigne aussi une fille de mauvaise vie, et évoque à ce propos l'évolution sémantique des mots *varouille* (ou *vadrouille*, torchon mouillé), *panouille*, *torchon*, *pétasse*, etc.

***

ERRATA

Dans l'*Hommage à Valery Larbaud* (*N. R. F.*, 1er septembre), il faut lire, évidemment, sur la couverture :
« 1881-1957 », (au lieu de 1956) ; et, page 408, ligne 8 : « C'était au début de 1930 », au lieu de 1950.

***

NOTE

Un Mariage est un fragment de la dernière œuvre de Paul Gadenne : *Les Hauts-Quartiers ou Taudis et Vie spirituelle*, que sa mort laisse inachevée.

LE TEMPS, COMME IL PASSE

NOUVELLES DES GÉANTS ET DE L'ATLANTIDE

Comme c'est la N. R. F. qui a annoncé la première, en 1953, la résurrection des géants, il est juste que les dernières nouvelles de ces passionnants ancêtres viennent aussi par la N. R. F.

Les hypothèses de 1953 sont confirmées sur beaucoup de points en 1957 et, naturellement, infirmées sur quelques autres points.

D'abord, le plus grand succès des géants est dans la découverte, au printemps, aux Iles Philippines, des ossements d'un géant qui mesurait $5^{m},18$. Parmi les autres ossements, on a trouvé ses incisives qui ont $7^{cm},5$ de long et 5 centimètres de large. La Bible nous avait donné les tailles de 4 à 5 mètres pour ces géants. Celui-ci a été trouvé dans la province du Nord des Philippines, Gagayan (Luzon).

L'hiver dernier, dans les provinces du Sud-Est de la Chine, un membre de l'Académie des Sciences de Pékin, le Dr Pei Wen Chung, put rassembler des restes de géants — modestes il est vrai — de $2^{m},40$ qui ont pu être datés géologiquement d'entre 400 et 600 000 ans.

Dans la partie orientale de la Province d'Agadir, le capitaine Lafenechère a découvert tout un atelier d'outils préhistoriques qu'on a pu dater également à peu près de 300 000 ans. Ce sont des bifaces qu'on employait à la main et qui pèsent jusqu'à 8 kilos chacun. Les bifaces habituels qu'on trouve un peu partout pèsent environ 800 grammes. L'écartement des doigts nécessaire pour tenir les grands bifaces découverts au Maroc exige une taille d'environ 4 mètres pour l'ouvrier qui les emploie. Or, de ces bifaces, on a trouvé plus de 500 exemplaires.

Ces données semblent décisives. On connaissait déjà, en 1953, des ossements de géants trouvés en Afrique du Sud, à Java et en Chine du Sud. Les découvertes récentes et, en

particulier, la mise à jour d'un outillage destiné à des hommes gigantesques semblent bien mettre tout à fait hors de doute l'existence d'une race préhistorique gigantesque et permettent de la dater de 300 ou 400 000 ans (estimation de Burkhalter).

Nous avions mis en relation, dès 1953, les sculptures mégalithiques et les géants. Cette hypothèse semble solidement appuyée par des faits ethnographiques, puisque Malinowski et Layard ont retrouvé dans les Iles du Pacifique occidental des tribus plus ou moins en état de dégénérescence et même d'extinction, qui élevaient encore des statues mégalithiques à l'usage des âmes, ou peut-être même des personnes physiques revenues sur terre, de leurs ancêtres qui étaient des géants et qui donc exigeaient des statues gigantesques pour pouvoir retrouver leurs villages et leurs habitations.

La plus sensationnelle de ces découvertes a été faite en Corse l'hiver dernier. M. Grosjean, chargé de mission par la Recherche Scientifique, a, en effet, découvert dans la province de Sartène 40 ou 50 statues mégalithiques qui ont en moyenne 2^{m},30 de haut et qui témoignent d'une puissance artistique tout à fait remarquable. Les visages de certaines statues, en particulier, sont entièrement originaux et ne font penser à aucune autre variété des œuvres d'art de la préhistoire. Elles ont un caractère humain beaucoup plus marqué que les statues de l'Ile de Pâques ou celles de Tiahuanaco et semblent indiquer une intelligence et une sensibilité extrêmement développées. La Corse qui, jusqu'ici, ne présentait pas grand intérêt du point de vue de la préhistoire, devient ainsi un des centres principaux de l'art préhistorique. Ces statues sont provisoirement datées de vers 1600 avant J.-C.

Une autre découverte, aussi sensationnelle peut-être, nous vient du Haut Pérou. Malcolm de Chazal avait signalé avec force détails — peut-être même un peu trop précis — que des montagnes de son Ile Maurice paraissaient avoir été sculptées. On avait assez généralement accusé Malcolm de Chazal de s'être laissé entraîner trop loin par son imagination. Mais voici que le Professeur Daniel Ruzo vient de découvrir dans les hautes montagnes du Pérou, et en nombre considérable, des montagnes indéniablement sculptées et à

forme humaine. Certaines têtes ont plus de 30 mètres de haut et sur les photographies révèlent des profils qui témoignent d'une haute intelligence et d'un grand raffinement. Ruzo a conclu, après plus de vingt ans d'études, que ces sculptures ne peuvent être l'œuvre que d'une race de géants. Avant l'époque moderne et l'usage de la photographie, les hommes de notre taille ne pouvaient pas se mettre au point nécessaire pour avoir la vue d'ensemble des sculptures à faire ou faites. Le professeur Ruzo soutient que le plateau qui domine San Pedro de Casta, à plus de 4.000 mètres, « donne la clé du mystère archéologique de l'Amérique ».

Sur tous ces points, donc, nous trouvons la confirmation d'une partie des hypothèses développées dans *L'Atlantide et le Règne des Géants* en 1953. Il a existé, il y a peut-être 500.000 ans, une race d'hommes gigantesques, dont la taille allait de 3 mètres à 5 mètres à peu près. Cette race a dû être civilisée de très bonne heure, et a laissé, d'abord directement, des monuments faits par elle, et ensuite indirectement des traces d'imitation chez des peuples et des tribus très postérieurs à l'âge des géants — des influences qui durent encore jusqu'à nos jours dans quelques tribus en décadence.

C'est sur la date de cette haute civilisation que des données récentes ont fait changer l'hypothèse des premiers disciples d'Hœrbiger. On avait daté de 300.000 ans les ruines de Tiahunaco, en se basant sur le déchiffrement du calendrier qui est sur la Porte du Soleil. Un second calendrier vient d'être découvert et déchiffré par l'archéologue anglais P. Allan. Ce second calendrier précède de 150 ans environ le calendrier de la Porte du Soleil. Cet intervalle clairement marqué dans des différences de figuration permet de fixer d'une façon beaucoup moins douteuse qu'auparavant la date de ces monuments. La dernière conclusion des spécialistes est que les deux calendriers datent d'il y a environ 30.000 ans. Ceci rend d'ailleurs beaucoup plus acceptable l'antiquité de ces ruines en les ramenant à une échelle pour laquelle nous avons des témoignages en Europe. Les grottes de la Dordogne et des Pyrénées semblent présenter des œuvres d'art remontant à des dates semblables. Évidemment, des différences considérables de civilisation devaient exister

entre l'Amérique des Andes et la Dordogne. Des différences comparables à ce qu'étaient, mettons en 1900, celles qui séparaient l'art européen de l'art des nègres du Congo.

Ce grand changement, de 300.000 à 30.000 ans, ne doit pas tellement nous étonner lorsque nous considérons les changements considérables qui ont eu lieu dans la science de la terre depuis 1950. Citant le professeur Furon (affirmation de 1948), j'avais marqué qu'on ne croyait plus à aucun changement majeur de la distribution des continents. Mais, en septembre 1956, M. Blackett, président de la British Association, a déclaré au Congrès de Sheffield que depuis 1950 de nouvelles connaissances, impensables en 1950, avaient été acquises. Il a affirmé que toutes les idées valables dans le domaine de la géo-physique il y a 7 ou 8 ans sont maintenant tout à fait changées. C'est l'étude de l'état magnétique des roches qui a amené la fondation d'une nouvelle science et qui fait qu'on pense maintenant que sans aucun doute les continents de l'écorce terrestre ont subi des changements considérables de position. Il est à présent considéré comme réel que le continent américain s'est éloigné de l'ancien continent et que les Iles Britanniques ont été poussées vers le Pôle Nord sur des distances considérables, etc. Autrement dit, la science officielle a changé quelques-unes de ses positions les plus importantes depuis 1950. Il n'est donc pas étonnant que les Hœrbigériens eux-mêmes aient participé à cette dérive de la chronologie et aient été amenés à changer considérablement leurs dates.

Si nous mettons à part ce changement de date qui n'infirme en rien la validité de nos deux hypothèses premières : l'existence d'une race de géants et l'existence d'une civilisation préhistorique gigantesque très ancienne, on peut considérer que les idées émises dans la N. R. F. de 1953 ont été justifiées par les recherches récentes.

DENIS SAURAT

LE SCORPION ET LA GRENOUILLE

Il y a un peu plus d'un an, je vis un film d'Orson Welles intitulé : *Monsieur Arcadine.* C'était un film médiocre et un peu fou, dans lequel, cependant, il y avait quelques images admirables et deux ou trois mots brillants. Orson Welles est une sorte de génie, et rien de ce qu'il fait ne peut être tout à fait mauvais. Même quand il se trompe, même lorsqu'il manque son ouvrage, il s'arrange toujours pour « exciter l'esprit » d'une façon ou d'une autre. Le propos de *Monsieur Arcadine* était assez saugrenu : il s'agissait de démontrer qu'un puissant milliardaire, possesseur de la moitié du monde, ne s'appelait pas vraiment Arcadine, comme tous ses amis le croyaient, mais Athanadzé. Je me souviens d'avoir songé, à ce propos, au poème de Lewis Carroll : *La Chasse au Snark,* qui est le récit d'une expédition en mer à la recherche du Snark, animal insaisissable et imaginaire, lequel se révèle, en fin de compte, être un Boojum, animal non moins imaginaire.

Monsieur Arcadine était un grand et gros homme, orné d'une barbe qui lui donnait l'air énigmatique d'un buste grec ; mais il y avait indubitablement « quelque chose derrière cette barbe », comme disait Willy de Tristan Bernard. Par exemple, M. Arcadine aimait parler par apologues et paraboles, ce qui n'est pas la marque du premier venu.

L'un de ces apologues de M. Arcadine m'a semblé si beau, si plein de sens, si chargé de philosophie que non seulement je ne l'ai jamais oublié, mais qu'il a polarisé pour ainsi dire beaucoup de réflexions qui étaient restées éparses dans ma tête. Le voici. Il s'intitule : *Le Scorpion et la Grenouille.*

Un jour le scorpion dit à la grenouille :

« Mes affaires m'appellent de l'autre côté de ce ruisseau. Je ne sais pas nager. Accepterais-tu de me prendre sur ton dos et de me faire traverser ?

— Certainement pas, répondit la grenouille, car tu me piquerais et je mourrais.

— Réfléchis, dit le scorpion : Si je te pique, tu meurs, mais moi, je me noie. Donc je ne te piquerai pas : cela ne serait pas logique. »

La grenouille, convaincue par l'invocation toute-puissante à la sacro-sainte Logique, charge le scorpion sur son dos. Au milieu du ruisseau, le scorpion pique la grenouille. Celle-ci s'écrie en mourant :

« Tu m'as piquée ! Ce n'est pas logique !

— Non, ce n'est pas logique, dit le scorpion avant d'être englouti par les eaux, MAIS C'EST MON CARACTÈRE ! »

Cet apologue ou, si l'on préfère, cette fable est si belle qu'on est tenté de la comparer aux moralités les plus profondes et les plus subtiles de La Fontaine. Elle détruit un préjugé à peu près universel, accrédité par des penseurs brillants : à savoir que les hommes sont menés par leurs intérêts, Naturellement, j'ai débuté dans la vie avec cette idée fausse. qui plaisait à mon pessimisme, à mon cynisme de jeune homme. J'ai cru sur parole La Rochefoucauld et les personnes d'expérience qui auraient bien pu m'épargner leurs nuisibles conseils. A cause de cela j'ai commis de cruelles erreurs de jugement. Je voyais l'intérêt partout, je ne faisais intervenir que ce mobile quand je supputais les décisions des gens à qui j'avais affaire. Je me disais : « Dans telle circonstance, un tel a besoin de moi, c'est son intérêt. » Et je dormais sur les deux oreilles. Bref, je raisonnais en logicien, comme la grenouille. Les rapports du monde me paraissaient très simples; je les avais, sur la foi du préjugé, réduits à des problèmes d'arithmétique, et je pensais que, pour réussir dans l'existence, il suffisait d'être fort en calcul. On imagine ma stupeur et mon désarroi — ma colère aussi contre l'imbécile qui ne jouait pas le jeu de La Rochefoucauld — lorsque l'homme qui avait intérêt à me conserver m'abandonnait pour les motifs les plus futiles : antipathie personnelle, saute d'humeur, etc.

Je me croyais merveilleusement pessimiste et cynique. Je ne l'étais guère. Au contraire, j'étais plein de foi. Je considérais tous les hommes comme intelligents et sages, capables de mettre leur caractère de côté quand leurs intérêts, petits ou grands, étaient en question. En fait, j'ai fini par l'apprendre après vingt piqûres de scorpions impulsifs : il n'y a que les très grands hommes, les Richelieu, qui aient la force de faire taire leurs passions et leurs goûts, de garder l'esprit froid, le cœur insensible pour réaliser leurs desseins. C'est qu'il faut de la volonté, et une fameuse dose, pour imposer silence à son caractère, et que la volonté (non plus que l'intelligence) n'est pas la chose du monde la mieux partagée.

J'imagine que les gens d'expérience lisaient avec délices les fables de La Fontaine au XVII[e] siècle dès qu'elles paraissaient, car elles racontaient sous des formes plaisamment allégoriques l'histoire de leurs pensées et résumaient leur philosophie. C'est une joie de cet ordre, qui ne s'est pas émoussée en un an, que j'ai éprouvée en écoutant le sage et profond apologue du Scorpion et de la Grenouille tomber de la barbe fleurie de M. Arcadine.

Faire des fables, c'est mettre la sagesse en chansons. Je voudrais que mes jeunes lecteurs (si j'en ai) n'oublient pas la chanson du Scorpion et de la Grenouille et qu'ils lui fassent confiance : ils s'épargneront bien des déboires, foi d'ex-jeune homme.

JEAN DUTOURD

VIEILLE EUROPE

Rentrant en France après deux ans d'Égypte, je suis un peu comme un Oriental qui visiterait l'Europe pour la première fois. À travers les vitres du Marseille-Paris, je remarque que les arbres d'ici n'ont pas de contours délimités comme les palmiers, mais qu'ils lancent un peu partout leurs rameaux, comme feraient des algues. Les bancs de brume, la boue, les nuages suggèrent l'idée d'une civilisation *à base de* pluie, et font naître un moment la crainte qu'on ne se soit égaré dans quelque profondeur sous-marine, où les gros autobus avec leurs phares illuminés ressemblent à des poissons-torpilles. C'est un monde en quelque sorte visqueux, où il y a beaucoup d'eau, bien sûr, mais de l'eau indisciplinée, anarchique, de l'eau à l'état sauvage. Ce n'est plus cette eau calme et civilisée qui repose dans les vasques et les bassins, et qui se prête aux ablutions purificatrices. C'est au contraire de l'eau qui suinte de partout, de l'eau qui fait peur, de l'eau *qui mouille !* Ajoutez à cela une impression profonde d'abandon : on ne sert plus de cigarettes ni de gâteaux pendant les séances de cinéma, il n'y a plus de garçons de courses dans les rues, ni de porteurs dans les gares, à moins qu'on ne donne le nom de porteurs à cet ingénieux système de wagonnets qui roulent sur le quai, surveillés distraitement par des sortes de fonctionnaires. Une manière d'égalitarisme sévit curieusement, qui est peut-être en rapport avec le nivellement qu'établit la grisaille du ciel entre la lumière et la nuit. Dans les villes elles-mêmes, les murs sont noirs et les immeubles semblent tristes comme s'ils étaient inhabités. On rêvait de Paris Ville-Lumière et l'on découvre Paris la Noire. Rapidement se dégagent pourtant de cette brume quelques formes élues, la phrase intelligente d'un gamin, le visage d'une Parisienne, le fronton d'un

monument, la silhouette d'une cathédrale. On retrouve Paris l'Agile. L'impression dominante est que, dans ce climat sujet à l'instabilité, la seule chose qui échappe au changement, c'est l'éternité difficile du Beau.

Mais il y a aussi la campagne : en Égypte, on le sait, jardin et désert étaient radicalement séparés : tout ce qui n'était pas désert était jardin — minutieusement entretenu et continuellement irrigué. En France au contraire, la campagne est *à la fois* jardin et désert dans sa structure même : elle est une solitude comme le désert, mais elle est verdoyante comme le jardin. On y rencontre des prairies immenses, des vallons isolés, mais ces solitudes ne sont pas minérales ; elles ont été tracées par l'homme, elles sont employées à le nourrir, elles ont une âme semblable à la sienne. Ici, répétons-le, le désert est *dans* la campagne ; point n'est besoin pour le visiter de se déplacer spécialement : on le traverse tous les jours en allant porter un pot de lait à sa grand-mère comme le petit Chaperon Rouge. Le paysage est ici le résultat d'une collaboration intime entre l'homme et la Nature, où l'homme a conquis la Nature, où la Nature a conquis l'homme, et où chacun s'est *angoissé* au contact de l'autre. Le désert, c'est-à-dire le Néant, est intercalé dans le monde, il hante le monde. Par suite, la Nature est à la fois tendre et redoutable ; on l'aime mais elle fait peur.

D'ailleurs, mille autres traits composent le visage de la campagne occidentale ; ce sont d'abord les saisons : on remarque que les feuilles des arbres ont une vie indépendante ; elles naissent, elles meurent ; au printemps, elles sont vertes comme le son des flûtes ; à la fin de l'été, elles ressemblent à des taches de rousseur. C'est ensuite le vent, ce fou qui va toujours ailleurs, cet insurrectionnel qui se plaît à renverser les régimes établis. C'est encore la pluie, qui prend des allures de désastre : après la pluie, les cathédrales ont le front moite et semblent avoir perdu une partie de leur âme, qui s'est évaporée dans le brouillard : ce sont des cathédrales amnésiques qui ne sont pas tout à fait là, qui sont encore mal réveillées. On en arrive alors à concevoir que la note dominante du paysage français est une note inquiète et même angoissante, avec ce charme ambigu des terrains

vagues et de l'indéfini. La pluie, le vent, le retour des saisons, l'immensité, tout cela fait que la Nature, ici, ne nous est pas toujours immédiatement donnée ; elle a des hauts et des bas ; elle m'est parfois très proche comme une chienne dont je ne puis me défaire, et parfois elle me devient terriblement étrangère, gardant sa vie à elle et son royaume inaccessible.

MICHEL PICLIN

ÉCRITS SUR UN STADE

I

1. — Le soleil de juin inonde la ville et le stade est rempli de jeunes athlètes. Ici, le javelot, puis le saut en longueur. Plus loin, le saut à la perche et le poids. Cerclant le stade à bonne vitesse, le peloton d'un quinze cents mètres aligne ses foulées et ses souffles.

La substance du sport n'est sensible, je crois, qu'à ceux qui l'ont éprouvée : il faut avoir pratiqué l'athlétisme pour comprendre ces pages. La foule des stades ne le sait que trop. Seule initiée, elle seule tente de revivre sa jeunesse dans les évolutions de ses successeurs. Elle seule encourage celui qui débute et répand ses forces. Elle seule *connaît*.

Il n'arriva jamais à l'athlète, au sortir d'un stade qui l'avait vu vaincre, d'être rayonnant de bonheur. Il n'y a ici aucune sorte de réceptivité artistique. Ni exaltation, ni larmes. Il y a ici un don de soi qui procure une joie froide, un peu amère, à la fois rigide et profonde. Toute pareille à celle de l'architecte qui aurait construit un parfait équilibre avec sa propre chair. *Une joie infiniment légère et comme dessinée par Ingres...* Une joie d'où la complication, les sinuosités sont exclues ; la plus simple des joies que j'aie rencontrées. Cette simplicité ajoute encore à sa grandeur.

La course victorieuse est un apaisement. Elle est une libération. La souffrance qu'elle demande fait partie de l'ordre du monde le plus vrai.

Le sport paraît rationnel. En fait, il ne l'est pas un instant. Il exige seulement des forces toujours neuves, des ressources inépuisables. Il demande à l'homme plus que lui-même. L'homme donne et détruit les prévisions. L'homme, parfois,

brûlerait sa vie en quelques moments, comme une luciole, s'épuiserait, serait prêt à mourir si sa lucidité ne découvrait dans cette folie une sagesse pareille au flux et au reflux de la mer.

Il convient d'agir et de contempler tour à tour.

La jeunesse impatiente piétine la cendre autour des starting-blocks. Elle prépare à l'effort ses organes et son souffle. Elle ne tire pas vanité de la sélection. Elle prend conscience, doucement, et ne dit pas un mot. Elle sait qu'elle enferme un trésor dans ses muscles. C'est en la regardant que la foule retrouve ses propres trésors enfuis.

La victoire et la défaite sont au bout de la piste ou sur la pelouse. Elles attendent. Mais toute course véritable est victorieuse : tout effort révèle une lutte plus serrée avec notre être qu'avec l'autre. La victoire est une sorte de grâce qui couronne un progrès intérieur. Si l'autre est meilleur, certes, il nous dépasse. Mais il ne nous empêche pas de songer que cette vie qui nous fut un jour attribuée, ainsi répandue, donne accès à la magnificence des œuvres d'art.

2. — J'ai cessé l'entraînement depuis quelques jours. Les énergies s'accumulent. Les nerfs prendraient le dessus, volontiers... Je suis allé courir. Mon corps est fatigué. Tout à l'heure transparent et léger, il n'aspire plus maintenant qu'au sommeil. La pelouse est fraîche, mais qu'importe ? Je m'allonge. Et chacun de mes muscles me fait mal tour à tour. Avant la course, mon corps voulait vivre. A cette minute précise, voilà qu'il se pénètre, s'extrait de soi, devient subtil et grandiose, quoique douloureux. Jouit-il de cette intensité qui le détruit ? La course perpétue en lui, en écho, un accord très complet. Détruire et parfaire sont peut-être identiques. Longtemps courir, longtemps se détruire équivaut à... transmuer.

3. — Ces jeunes garçons, ils passent près de vous, attentifs à leur énergie et à leur geste. Non, ne dites pas que leur enthousiasme dépasse le vôtre. Dans le sport, il n'y a ni enthousiasme, ni déception. Seulement une vie intense qui ose manifester sa primauté sans craindre le rire ou la réflexion.

Une sorte de luxe. Il y a là un équilibre parfaitement voulu et accepté : pour le corps, tout est défaite, mais pour l'esprit, tout est victoire... Ils regardent très loin, ces jeunes hommes aux yeux clairs. Ils ne sont pas mesquins; ils sont prodigues.

4. — Pour la première fois, Gérard vient d'user côte à côte avec son ennemi la même piste. Il admire l'autre et il doute à la fois. Il aime cette lutte, cette souffrance, qui unissent et ne préservent pas. Il aime ce courage qui accorde en lui des pôles contraires. Demain, il va entrer dans la compétition qui éliminera l'un d'eux. Gérard sent sa plénitude croître à la veille de la difficulté.

... Gérard a été battu. Il n'est pas revenu sur le stade pendant une dizaine de jours. Il se reposait, m'a-t-il dit. Je crois qu'il a trop douté de lui-même au lendemain de cette défaite. Avait-il tout réuni pour vaincre ?

Pierre, son cousin, est un garçon blond, fantasque et pur. Il nomme son corps sa bête et, lorsqu'il désire une fille, il vient s'entraîner plus souvent.

Gérard et lui courent un mille mètres.

Tout à l'heure, Pierre était nerveux. Il me parlait de sa volonté qu'il ne jugeait pas assez forte, de cette division qui régnait en lui. De son orgueil aussi, qui le sauvait des tentations.

Maintenant, il calme ses désirs. Il prend sa revanche. Il approche des limites de son effort musculaire. Il goûte cette subtilité qui émane de sa foulée souple et que pollue seulement sa colère : « une sorte de rage à être maître de soi ».

Pierre suit son ami Gérard comme une ombre. Plus d'ami. Plus d'effusion. Nulle douceur. Pierre mesure tout ce qu'il fait ; il est derrière la jambe de Gérard : un aliment involontaire, une incitation. Il est à vaincre. A chaque foulée, il tend vers son camarade un de ses bras, bielle silencieuse. Ils soufflent tous les deux, régulièrement.

Soudain, Gérard s'est penché sur la droite, a creusé un vide. Il prend quatre mètres, continue d'accélérer, côtoie le premier. Pierre est-il perdu ? Qu'attend-il pour combler cet espace ? Qu'attend-il pour suivre la foulée de Gérard ? La course est trop rapide pour lui, sans doute.

Gérard, en plein effort, prépare une apothéose : la prochaine compétition. Il cultive l'aisance et la facilité. Il dépouille, aujourd'hui, son corps et son geste afin de purifier son âme. Il sait à peine pourquoi. Cela lui plaît. Là seulement il aime vivre. Là, il lui plaît de vivre parce qu'il sent l'unité de sa conscience et de son acte. Il affirme n'avoir pas vécu ailleurs de joie aussi pleine. Cette joie qu'il fait rayonner autour de sa foulée extraordinairement légère et fine.

Il a lâché Pierre. Et Pierre tente, à présent, de le rejoindre.

Le stade cendré reçoit une lumière grise d'hiver et construit l'athlète. L'air est doux. Pierre arrive dans le virage, après Gérard. Il passe devant moi. Son masque devient douloureux. Serait-il près d'abandonner ? Sacrilège ! Quand on a commencé une course, il faut la terminer. C'est la Loi.

Gérard devance peu à peu tous les coureurs. Sa chair crie grâce. Mais il connaît sa décontraction. Il n'a jamais été si dispos à la fin d'une course. O contradiction ! Il aimerait hurler cette fatigue et cette joie envahissantes. Il prend soin de ne pas ralentir, car il sait la force du sprint de Pierre.

Il ne ralentit pas : il en a le courage. Pierre, jetant les forces qui lui restent dans la dernière ligne droite, remonte vers lui trop tard. Gérard prouve par son sourire sa joie d'avoir gagné ce galop d'entraînement.

Pierre met son survêtement. Il possède le sourire de Gérard et sa propre joie. Il vit de ce sourire et il tient son point de côté. Cette distance n'est pas la sienne : le résultat n'importe pas. Il se dirige lentement vers les starting-blocks. Je vais le rejoindre. Il va rentrer dans le domaine où il excelle.

5. — Beaucoup d'amis me l'ont dit. On ne désire jamais plus la présence d'une femme qu'au sortir d'un stade. La piste est rude pour qui s'exerce et y déploie ses forces. Le stade ne renferme aucune sorte de tendresse. La continence observée, elle aussi, accroît ce besoin de douceur. Mais l'ordre d'une vie exige d'abord un équilibre né de l'épanouissement du corps. L'ordre de la vie tient d'abord à cette haute et stricte discipline, à cet égoïsme...

(A suivre.) JACQUES MALORI

TEXTES

LA LETTRE DE GALILÉE A LA GRANDE-DUCHESSE DE TOSCANE

« Le procès de Galilée, écrit Renan, est l'heure décisive de l'histoire de l'esprit humain. » C'est le moment où la science véritable, fondée sur les mathématiques et l'expérience, rentre en violent conflit avec la scolastique assujettie au double joug d'Aristote et de l'Écriture.

Longtemps, les pièces du procès furent tenues rigoureusement secrètes. Des archives de l'Inquisition, elles furent transportées à Paris, en 1812, par ordre de Napoléon, en vue d'en préparer la publication. Le travail était assez avancé lorsque survint la Restauration, qui se garda bien d'y donner suite. Rome ne cessait de réclamer le dossier. Il lui fut rendu en 1845, sous promesse formelle de le publier. Le Vatican pensa s'en tirer à bon compte, en faisant éditer, en 1851, par Mgr Magni, un opuscule apologétique qui ne donnait que des extraits assortis avec art dans un but d'édification, *ad evitandum scandalum.* Le Dr Max de Parchappe, auteur d'un livre sur Galilée publié en 1866, ne s'y trompa pas : « Le doute de l'histoire, écrivit-il, est le châtiment mérité du secret de la procédure inquisitoriale, obstinément gardé depuis deux cent vingt-sept ans. »

On dut attendre les nouvelles directives pour l'interprétation de l'Écriture, définies par Léon XIII, pour que les Archives vaticanes s'ouvrissent largement aux érudits. Encore fallait-il dépister des préjugés tenaces, des interprétations tendancieuses accréditées par plusieurs siècles de propagande. C'est ce qu'a fait avec un vif esprit critique un historien des sciences doublé d'un véritable humaniste, M. Giorgio de Santillana. Une traduction de son livre, édité aux États-Unis, a paru en 1955, pour la délectation des lecteurs du Club du Meilleur Livre.

A l'ouvrage de M. Giorgio de Santillana, il n'est qu'un reproche à faire : celui de n'avoir pas donné généreusement, en appendice, des extraits de l'épître de Galilée, qui mieux que le *Novum*

Organum de Bacon, le *Discours de la Méthode* de Descartes, et la Préface du *Traité du Vide* de Pascal, constitue la charte d'affranchissement de la science moderne : la *Lettre à la Grande-Duchesse de Toscane*. Ce texte, pratiquement ignoré du grand public, aurait servi à combattre un tenace déni de justice qui s'est perpétué jusqu'à nos jours. Pour les Anglo-Saxons, le père de la pensée moderne est le Chancelier Bacon ; pour les Français, c'est René Descartes. Or Galilée les précède, les complète et les dépasse. Bacon n'a vu de la procédure scientifique que le rôle de l'expérience ; Descartes, que celui de la déduction mathématique. Galilée, après Léonard de Vinci il est vrai, a su comment associer mathématiques et expérience pour fonder la science quantitative des Modernes. Le préjugé baconien et le préjugé cartésien sont si tenaces qu'il n'existe, à la seule exception des *Mécaniques* de Galilée traduites au XVIIe siècle par le Père Mersenne, aucune édition française de ses œuvres maîtresses, ce qui est proprement scandaleux. Aucun ouvrage d'ensemble, depuis ceux de Thomas Henri Martin et du Dr Max de Parchappe, qui datent d'un siècle, n'a été consacré dans notre pays à cet extraordinaire génie, alors que l'on compte tant de thèses de doctorat qui se répètent inlassablement sur Descartes. On dirait que la condamnation de 1633 a fait peser son exclusive jusqu'à nos jours sur celui sans qui notre civilisation occidentale ne serait pas ce qu'elle est.

***

La *Lettre à la Grande-Duchesse de Toscane*, pour être comprise, nécessite, au préalable, l'évocation de tout un contexte historique qui rappelle quelles difficultés eurent à vaincre Copernic, Képler et Galilée.

Au début du XVIIe siècle, une théorie physique, pour être recevable, était assujettie à quatre conditions : elle devait être cohérente ; elle devait être d'accord avec les apparences sensibles ; elle devait être d'accord avec la Physique d'Aristote ; elle ne devait pas être en contradiction avec les Écritures *prises à la lettre*.

En dépit des attaques contre la Physique d'Aristote menées au XIVe siècle par les maîtres nominalistes de la Faculté des Arts de Paris, la philosophie officielle des universités françaises, italiennes, allemandes était toujours le péripatétisme. Au-dessus de la porte de certains collèges, comme celui de Göttingen, on lisait : « Maison d'Aristote ». En France, Gassendi ayant publié un ouvrage contre le péripatétisme, et trois physiciens ayant affiché des thèses contraires à la doctrine d'Aristote, le Parlement de Paris, à la requête de la Faculté de théologie, bannit en 1624 les trois novateurs et interdit, « *sous peine de vie*, d'enseigner aucunes maximes contre les auteurs anciens et approuvés ».

D'où venait cette connivence d'Aristote avec les théologiens ? Elle venait de ce que son système du monde était un cadre merveilleusement adapté à la topographie des Saintes Écritures. Aristote opposait radicalement le monde céleste, incorruptible et immuable, contenu entre la sphère de la Lune et celle des étoiles fixes, au monde sublunaire, compris dans la concavité de l'orbe de la Lune, composé du mélange instable des quatre éléments, la terre, l'air, l'eau et le feu, et siège, par cela même, du devenir, de la corruption et de la mort. Pour christianiser le système d'Aristote fondé sur la dualité substantielle du Ciel et de la Terre, il avait suffi de quelques retouches et adjonctions. Les moteurs immobiles d'Aristote, qui meuvent les sphères célestes, furent remplacés par des Anges qui guident les planètes dans leur carrière, ainsi qu'on le voit sur une des mosaïques du narthex de Saint-Marc à Venise. La *Genèse* raconte comment, au second jour de la création, le firmament sépara les eaux du Ciel de celles de la Terre ; saint Paul révèle, dans la *Seconde Épître aux Corinthiens*, comment il fut ravi au troisième Ciel. Pour interpréter ces textes, les Docteurs de l'Église ajoutèrent au Ciel des fixes un Ciel cristallin où sont contenues les eaux célestes ; puis, parachevant le tout, l'Empyrée, le troisième Ciel, séjour de la Trinité et des Bienheureux. Telle est l'Image salutaire du monde, due à Aristote christianisé, que Dante incorpora à sa *Divine Comédie*.

De son côté, le Concile de Trente, préoccupé de combattre le protestantisme, avait pris un décret qui défendait expressément, et « *sous peines établies par le droit* », à quiconque d'interpréter les Écritures suivant son propre jugement, car il appartenait à l'Église seule de décider du vrai sens des Livres sacrés.

***

Le système d'Aristote assujettissait les planètes et les étoiles à des sphères concentriques à la Terre, elle-même immobile au centre du Monde. En dépit des perfectionnements apportés à ce système, il ne parvenait pas à rendre compte des variations d'éclat et de grandeur apparente d'une même planète aux différents moments de son parcours. Trois systèmes furent proposés dans l'Antiquité pour rendre compte de ce double phénomène.

Le système d'Héraclide du Pont consiste à faire circuler la Lune et le Soleil autour de la Terre immobile au centre du Monde; puis, à faire circuler Mercure, Vénus, Mars, Jupiter, Saturne autour du Soleil. Ce système fut repris, et perfectionné au XVIe siècle, par Tycho Brahé.

Le système de Ptolémée fait circuler les planètes sur un petit cercle (épicycle), dont le centre décrit un grand cercle (déférent) excentrique à la Terre, immobile au centre du Monde.

Le système d'Aristarque de Samos, en 270 avant J.-C., fait

circuler la Terre et les autres planètes autour du Soleil immobile au centre du Monde. C'est celui que Copernic reprit et développa dans son ouvrage *Sur les Révolutions des Orbes célestes*, paru le jour de sa mort, le 24 mai 1542.

Les systèmes d'Aristote, de Ptolémée, de Tycho Brahé maintenaient la distinction fondamentale du monde céleste et du monde terrestre et le géocentrisme. Seul, le système de Copernic privait de sens l'opposition du Ciel et de la Terre, en affectant la Terre d'un double mouvement : un mouvement de rotation sur elle-même en vingt-quatre heures pour expliquer le mouvement diurne de la sphère des fixes, un mouvement annuel autour du Soleil qui rendait compte des trajectoires capricieuses, des stations, processions et rétrogradations des planètes, au rang desquelles elle prenait modestement place entre Vénus et Mars, le Soleil devenant le centre du Monde.

Le système héliocentrique, incompatible avec la physique d'Aristote, s'opposait à divers passages de l'Écriture, dès lors qu'on les prenait au sens littéral. Il devait inévitablement liguer contre lui l'École et l'Église. Aussi Copernic avait-il songé à détruire son ouvrage à peine achevé. Des amis l'en empêchèrent : « longtemps, écrit-il, j'hésitai et même leur résistai ». Il différa la publication de son livre jusqu'à l'année de sa mort, et pensa se couvrir en le dédiant au pape Paul III. Il terminait fièrement sa Préface par ces mots de défi :

« Pour convaincre également savants et ignorants que je ne redoute aucun jugement, je n'ai voulu dédier mes recherches à nul autre qu'à Toi... Que si quelques vains bavards, bien qu'ignorant tout des mathématiques, se permettaient, *par une fausse interprétation de l'Écriture Sainte*, de blâmer et d'attaquer mon œuvre, non seulement je ne m'en soucierais pas, mais je mépriserais leur jugement comme téméraire... Les savants ne s'étonneront pas si de telles gens se moquent de nous. *Les mathématiques ne s'écrivent que pour les mathématiciens.* »

En dépit de ces précautions oratoires, le scandale eût éclaté, n'eût été un subterfuge. Deux savants avaient été commis à l'impression de l'ouvrage de Copernic, qui se faisait à Nüremberg. L'un d'eux, Andréas Osiander, ami de Mélanchton, qui s'était déclaré contre le système de Copernic pour des motifs fondés sur l'Écriture, substitua à la véritable préface de Copernic une préface de son cru. Quand le premier exemplaire, sorti des presses de Nüremberg, fut présenté à Copernic sur son lit de mort, le 26 juillet 1543, ce dernier ne fut pas en état de constater la supercherie, car, depuis plusieurs jours, il avait perdu

ses facultés mentales. La véritable Préface de Copernic, longtemps ignorée, ne fut publiée à Varsovie, pour la première fois, qu'en 1854.

La Préface d'Osiander, prise pour celle de Copernic, présentait son sytème comme une fiction mathématique en vue de simplifier les calculs. Il était dit notamment : « L'auteur de cet ouvrage n'a rien entrepris qui mérite le blâme. Il n'est pas nécessaire que ces hypothèses soient vraies, ni même vraisemblables. Une seule chose est requise : qu'elles offrent une méthode de calculs répondant aux observations... L'astronome choisit de préférence l'hypothèse la plus commode. Le philosophe exigera peut-être plus de vraisemblance. Mais, ni l'un ni l'autre ne sera capable, *sans l'aide de la révélation divine*, de trouver ou d'enseigner quoi que ce soit de certain. » Le dernier mot reste au théologien.

Présenté à titre de simple fiction mathématique, le système héliocentrique était tolérable, mais à ce titre seul, ce qui n'empêcha pas Luther, dans un de ses « propos de table », de se prononcer, avec sa fougue coutumière, contre « ce fou qui veut bouleverser tout l'art de l'astronomie ». Il en allait tout différemment si on prétendait présenter le système de Copernic comme une réalité physique : le conflit avec la théologie devenait alors inévitable. Or tous les efforts et les découvertes de Képler et de Galilée allaient tendre à cela.

***

Au mois d'août 1597, Galilée reçoit à Padoue le premier grand ouvrage de Képler, le *Prodrome*. Il lui écrit son enthousiasme à la seule lecture de sa Préface, lui promettant de continuer favorablement sa lecture. « Je le ferai d'autant plus volontiers, que, depuis de longues années, j'ai adopté la théorie de Copernic ; et, en me plaçant à ce point de vue, j'ai découvert les causes de beaucoup de phénomènes inexplicables par l'hypothèse ordinaire. J'ai mis par écrit de nombreuses réfutations d'arguments contraires. Toutefois, je n'ai pas osé les publier, effrayé par le sort de Copernic, notre Maître. Bien qu'il se soit acquis auprès de quelques-uns une renommée immortelle, il paraît pourtant ridicule et absurde aux yeux d'une infinité de gens, tant est grand le nombre des sots ! J'aurais le courage d'exposer mes pensées, s'il y avait un grand nombre d'hommes comme toi. Mais, comme ils n'existent pas, je m'abstiendrai. »

Réponse de Képler, le 13 octobre 1597 : « Je regrette bien sincèrement que vous, entre tous, n'ayez pas choisi une autre attitude. Vous nous engagez, par votre exemple et par vos conseils, à battre en retraite devant l'ignorance générale, à ne pas nous exposer, à ne pas affronter la ligue des docteurs... Prenez confiance, Galilée, et faites-vous entendre... Si vous estimez

ne pouvoir vous exprimer ouvertement en Italie, si vous craignez d'y rencontrer des difficultés, peut-être pouvons-nous vous offrir cette liberté en Allemagne. »

C'est à la suite de l'invention de la lunette, qui lui révéla des cieux nouveaux, que Galilée décida de sortir de sa réserve. Tous les phénomènes sidéraux qu'il découvrait confirmaient la vérité physique de l'hypothèse héliocentrique :

La Lune. Ce n'était pas cet astre, lisse et rond, que l'on croyait. Elle présente, vue au télescope, des chaînes de montagnes, des vallées, des cratères, ce qui prouve qu'elle est « de nature terreuse », comme l'avait soutenu Anaxagore, à Athènes, au temps de Périclès. Les phases de la Lune et la lumière cendrée s'expliquent par l'éclairage qu'elle reçoit directement du Soleil et, par réflexion, de la Terre. Elle ne brille donc pas par elle-même et n'est pas constituée d'une autre substance que la Terre.

La planète Vénus. Elle présente des phases semblables à celles de la Lune. D'où même conséquence à en tirer : elle ne brille pas par elle-même, et il doit en être de même de Mercure.

Jupiter. Les quatre satellites, que l'*occhiale* de Galilée découvre, manifestent que le nombre des planètes n'est pas sept. Jupiter et ses satellites, ne sont-ils pas, en réduction, l'image du système planétaire ? Ne sont-ils pas de nature à lever les scrupules de ceux qui seraient tentés d'accepter le système de Copernic, « n'était qu'ils sont tellement scandalisés à l'idée du mouvement de la Lune autour de la Terre et de celui des deux globes autour du Soleil ». Or, ce n'est plus une seule planète, mais quatre, qui tournent autour de Jupiter, tout en parcourant avec lui, en douze années, la même grande révolution autour du Soleil.

La lunette révèle des taches sur le Soleil : cet astre n'est donc pas incorruptible, comme le prétendent les Péripatéticiens. Le mouvement de ces taches établit que le soleil est animé d'un mouvement de rotation sur lui-même.

L'apparition, le 9 octobre 1604, d'une étoile nouvelle dans la constellation du Serpentaire prouve que

« le ciel peut changer et abandonner ses anciens aspects pour en prendre de nouveaux, ce qui est le contre-pied de la théorie ancienne, qui proclame l'immutabilité du Ciel ».

A cela se joignent d'autres découvertes : résolution de la Voie Lactée en un fourmillement d'étoiles, découverte d'étoiles de septième grandeur, invisibles à l'œil nu. Dans la seule constellation d'Orion, on en compte

« plus de cinq cents disséminées autour des anciennes étoiles connues ».

En recevant le *Nuncius Sidereus (Le Messager sidéral)*, que Galilée publie à Venise dans les premiers jours de mars 1610, Képler exulte. Ayant reçu un télescope et observé lui-même les quatre satellites de Jupiter, il lui adressa ce cri de victoire : « *Galilæe, tu vicisti !* ». Galilée lui répond, le 19 août 1616, de Florence, où le Grand-Duc vient de le faire venir avec le titre de premier mathématicien et philosophe de la Cour :

« Tu es le premier et presque le seul qui, après un examen rapide des choses, grâce à ta pensée indépendante et à ton esprit élevé, ajoute foi à mon rapport... Que dis-tu des premiers philosophes de la Faculté d'ici (celle de Pise), auxquels j'ai mille fois spontanément offert de montrer mes travaux, et qui, avec l'obstination inerte d'un serpent repu, se refusent à voir planètes, Lune et télescope ! En vérité, comme le serpent ferme ses oreilles, ils ferment leurs yeux à la lumière... Ces sortes de gens considèrent la philosophie comme une espèce de livre, par exemple comme *l'Énéide* ou *l'Odyssée. Selon eux, il faut chercher la vérité, non dans l'espace céleste, non dans la nature ; mais, et je me sers de leurs propres termes, dans la comparaison des textes.* »

Humiliés par le génie de Galilée, les péripatéticiens n'allaient pas se contenter de rejeter *a priori* ses « mensonges et ses radotages ». Pour préparer leur revanche, ils vont en appeler aux théologiens.

Un jeune religieux fanatique, Francesco Sizi, fut chargé de déclencher l'offensive. Dans sa *Dianoia Astronomica*, publiée à Venise en 1611, en vue de démontrer l'inanité de tout le bruit causé par le *Nuncius Sidereus*, et l'inutilité des télescopes, le Père Sizi invoque l'autorité des Écritures contre l'existence des satellites de Jupiter. Quoi ! Porter à onze le nombre des planètes fixé à sept par l'Écriture ! Pouvait-il y avoir plus de sept planètes, puisqu'il n'y avait que sept branches au chandelier du tabernacle, que sept Églises de l'Apocalypse, que sept jours de la semaine, que sept psaumes de la pénitence. Certains purent se gausser en niant ces puérilités. Mais Sizi avait porté le débat sur un terrain plein de périls. « Vous êtes en contradiction avec les textes de l'Écriture ! » criait-on à Galilée. Un de ses amis vénitiens, l'historiographe du Concile de Trente, le Père Paolo Sarpi, apprenant la décision de Galilée de se rendre à Rome, en mars 1611, pour prévenir ses accusateurs, ne put se défendre de sombres pressentiments : « *Je prévois que l'on changera la question de physique et d'astronomie en une question de théologie*, et qu'à mon grand chagrin Galilée, pour vivre en paix

et échapper à la flétrissure d'hérétique et d'excommunié, devra se rétracter. Il viendra sans doute un jour où les hommes de science, plus éclairés, déploreront la disgrâce de Galilée et l'injustice commise envers un grand homme ; mais, en attendant, il devra la supporter et ne s'en plaindre qu'en secret. »

***

L'accueil reçu de la part des autorités ecclésiastiques et de la société romaine fut, pourtant, de nature à lever les inquiétudes de Galilée. A la requête du cardinal Bellarmin, les astronomes du Collège romain ne purent que certifier l'exactitude des observations de Galilée sur la Lune, Vénus, Jupiter, la Voie Lactée et le Soleil. L'Académie dei Lincei, que venait de fonder le prince Federigo Cesi, le reçut comme membre. Le cardinal del Monte put écrire au Grand-Duc Cosme que « les découvertes de Galilée avaient été reconnues aussi réelles que nouvelles, et qu'il estimait que, si l'on eût vécu au temps de l'antique république romaine, on ne manquerait pas de lui élever une statue au Capitole ».

Cependant, l'année même où Galilée croyait avoir prévenu, à Rome, ses adversaires, la question fut de nouveau portée sur le terrain théologique. Luigi delle Colombe composa un *discours contre le mouvement de la Terre*. Après avoir invoqué un certain nombre d'arguments physiques qui lui méritèrent, de la part de Galilée, les gracieuses épithètes d'« archibœuf » et d'« ignorantissime par-dessus tous les ignorants », l'auteur passe à des arguments scripturaires. Il pose en principe qu'il faut croire aux prophètes plutôt qu'aux profanes, « puisque ceux-là ne peuvent errer ». Après avoir cité quelques passages pour démontrer que la Terre est au centre du Monde, il s'appuie sur l'*Ecclésiaste* : 1-5, 6 : « Le Soleil se lève et se couche ; il retourne à son lieu où il se lève de nouveau... » pour conclure que le Soleil n'est pas immobile. « Quoi de plus ? ajoute-t-il. Ne s'est-il pas arrêté pour que Josué puisse obtenir la victoire (*Josué* : 10-12, 14) ? N'a-t-il pas rétrogradé au temps du Roi Ezéchias (*Isaïe :* 38-8 ; *II Rois*, 10-11) ? La Lune pourrait-elle être une autre Terre ? L'Écriture ne dit-elle pas : *Et Dieu fit deux luminaires* ; *un grand luminaire pour présider au jour, et un petit luminaire pour présider à la nuit* (*Genèse :* 1-10) ? Inquiet, Galilée écrivit au cardinal Conti, pour lui demander conseil. Celui-ci l'avisa, en juillet 1612, qu'en ce qui concerne la Terre, l'idée de sa rotation ne paraît pas s'accorder avec la Sainte Écriture, à moins de supposer qu'elle s'exprime dans le sens vulgaire. « *Mais c'est là une méthode d'interprétation à n'employer que dans les cas d'extrême nécessité.* »

« S'exprimer dans le sens vulgaire », celui des apparences sensibles, était cependant l'unique issue qui permît scripturai-

rement de défendre le système de Copernic. L'occasion d'y recourir ne tarda pas à se présenter. Le 14 décembre 1613, le Père Castelli, professeur de mathématiques à l'Université de Pise, fit part à Galilée d'un entretien, commencé à la table du Grand-Duc, poursuivi dans la chambre de la Grande-Duchesse mère, Christine de Lorraine, à l'occasion de la lunette et des « planètes médiciennes ». Il y avait été question des conséquences religieuses des découvertes de Galilée. Le docteur Boscaglia, professeur de physique à Pise, avait soutenu que le mouvement de la Terre était contraire à l'Écriture, et le Père Castelli lui avait répondu, pour défendre la doctrine de Copernic, « en théologien ». Galilée saisit l'occasion pour traiter la question des Écritures et du système de Copernic dans une lettre, datée du 16 décembre 1613, connue sous le nom de *Lettre à Castelli*. Il y soutenait la nécessité d'interpréter allégoriquement l'Écriture, chaque fois qu'elle était en contradiction avec la science, car le but de l'Écriture est de nous révéler comment gagner le Ciel, et non comment le ciel se comporte.

Le quatrième dimanche de l'Avent 1614, le Père Caccini monta en chaire à l'église Santa Maria Novella à Florence. Il prit prétexte de ce passage des *Actes des Apôtres* : « *Viri Galilei, quid statis aspicientes in coelum...* », pour attaquer nommément Galilée et les savants. Il conclut son sermon en disant que les mathématiques étaient une invention du diable et en exprimant le vœu que les mathématiciens, en tant qu'auteurs de toutes les hérésies, fussent bannis de tous les États chrétiens. Galilée se plaignit auprès du Général des Dominicains. Celui-ci lui exprima le déplaisir que lui avait causé ce scandale et le regret d'être responsable des brutalités de trente à quarante moines. Toutefois, non seulement le P. Caccini ne fut pas puni, mais il fut appelé à Rome comme directeur du Couvent de Santa Maria sopra Minerva, où il devait jouer un rôle de premier plan dans le procès de Galilée. Il devait y rencontrer le dominicain Lorini, qui, le jour des Morts de l'année 1612, avait déjà attaqué en termes violents, dans un sermon, les théories nouvelles. Une copie de la lettre à Castelli était tombée entre les mains de ce dernier, il s'était empressé de la dénoncer et de la livrer à l'Inquisition.

Attaqué à Florence et à Rome, Galilée sentit l'instante nécessité de se défendre. Il avait des partisans et des amis. Il avait foi en l'ascendant de son génie et de la vérité. Il décida de faire front au complot en se rendant, pour la seconde fois, à Rome. Avant de partir, il crut bon d'assurer ses arrières à Florence. C'est dans cet état d'esprit qu'il adressa, dans le courant de 1615, une longue lettre à la Grande-Duchesse de Toscane, l'aïeule du Duc régnant. Il reprenait, en les développant, les thèses soutenues dans sa lettre au Père Castelli.

Lettre à la Grande-Duchesse de Toscane.

« Il est de notoriété publique que mes études astronomiques et philosophiques m'ont conduit à admettre, au sujet de la constitution du monde, que le Soleil, sans changer de place, demeure au centre des orbes parcourus par les corps célestes, et que la Terre, tournant sur elle-même, se meut autour de lui. On sait aussi que, pour justifier cette opinion, non seulement je rejette les raisons invoquées par Ptolémée et Aristote, mais encore que j'en invoque beaucoup d'autres, notamment plusieurs se rattachant, soit à des effets naturels qui ne se peuvent expliquer par aucune autre théorie, soit à de récentes découvertes astronomiques qui contredisent radicalement le système de Ptolémée et confirment merveilleusement celui de Copernic.

« Mes adversaires ont entrepris de donner comme bouclier à leurs raisonnements erronés le manteau d'une feinte religion et l'autorité des Saintes Écritures.

« Ils se sont mis à soutenir que mes thèses sont contraires aux Saintes Écritures, et, en conséquence, condamnables et hérétiques. Ils n'ont pas eu de peine à trouver un quidam qui eut l'insolente audace de le proclamer du haut de la chaire, et d'étendre l'anathème sur les mathématiques entières et sur tous les mathématiciens. Enfin, ils répandent sous le manteau, dans le public, qu'une telle doctrine ne tardera pas à être condamnée par l'Autorité Suprême. »

Galilée ne peut se dispenser de répondre aux attaques dirigées contre lui et contre Copernic, dont les travaux mériteraient une tout autre récompense que la flétrissure d'une imputation d'hérésie. Il pense manifester un zèle plus religieux que ses adversaires, en demandant, non point que le livre de Copernic ne soit pas condamné, mais qu'il ne soit pas condamné, comme ceux-ci le souhaiteraient, sans l'écouter, sans l'entendre, et même sans l'avoir lu.

(A suivre.) LOUIS ROUGIER

Imp. CRÉTÉ Paris, Corbeil-Essonnes - N° d'édition 5995 - Dépôt légal : 4e trim. 1957.
Imprimé en France - Gérants : JEAN PAULHAN et MARCEL ARLAND.

LA NOUVELLE
NOUVELLE
REVUE FRANÇAISE

LE DIAMANT

« Les nouveaux diamants sont arrivés, dit à Sarah son père. Prends la clef du coffre. Tu les examineras demain matin. »

Il avait parlé sans lever les yeux du tapis, qui faisait un soyeux fond rouge et brun autour de ses pieds menus, chaussés d'un cuir si souple que cela semblait travail plutôt de gantier que de bottier. Posées sur des accoudoirs de velours, ses mains étaient petites aussi, avec des ongles pointus. Sa tête, en revanche, était grosse exagérément, et elle se trouvait grossie par l'effet d'une barbe en collier fauve qui rejoignait une chevelure abondamment bouclée, dressée en éventail sur le dossier du fauteuil. M. Mose (Césarion-David) était lapidaire, tout de même que l'avaient été ses parents et ancêtres depuis plusieurs siècles. Outre son commerce et la clientèle, il tenait d'eux une maison ancienne dont on admirait les belles ferrures dorées, dans le haut de la rue des Lions. C'est là qu'il avait son magasin, au rez-de-chaussée, et il habitait le premier étage avec sa fille, laquelle un jour lui succéderait, sans doute, puisqu'il n'avait pas d'autre héritier.

« Nous les attendions depuis longtemps, dit la jeune fille. Je suis curieuse de voir cette grande pierre bleutée que tu vas payer très cher, et qui devrait avoir l'éclat de la planète Vénus, si le vieux Benaïm ne nous a pas trompés dans sa description.

— Le vieux Benaïm ne m'a jamais trompé, dit le lapidaire. Je suis certain que la pierre est admirable, mais je ne veux la voir qu'après toi. Il appartient d'abord à une vierge de juger de la froideur et du feu d'un diamant. »

La jeune fille leva la tête dans un mouvement de fierté. Elle avait de grands yeux sombres, striés de gris et de vert, dans un visage ovale, un peu brun et très lisse ; elle avait des cheveux noirs, tressés en deux nattes qui posaient à l'endroit de ses petits seins, sur la robe d'une absurde étoffe où des poissons inversés jouaient parmi des fleurs d'eau ; son cou et ses mains étaient longs (plus longs encore de ne porter aucun bijou), ses jambes étaient très longues.

M. Mose la regarda.

« Tu as l'air d'une couleuvre au soleil, dit-il. La plupart des femmes sont fascinées par les pierres brillantes comme les souris par les yeux des serpents. D'autres restent indemnes, mais elles n'ont que de l'indifférence. Tandis que toi, peut-être à cause de cette nature bizarrement serpentine, tu es en accord spontané avec les pierres. Tu sais les voir et les peser, tu leur parles, tu les caresses ; on dirait que tu vas au fond, car tu m'as signalé des défauts qui avaient échappé aux plus roués trafiquants anversois. Tu feras bien de ne pas te marier, sans doute, si tu veux garder l'amitié des pierres vraiment nobles, le diamant et l'émeraude. En tout cas, tu ne ressembles pas à ta mère.

— Je ne pense pas à me marier, et je suis contente de ne pas ressembler à ma mère », dit Sarah Mose.

A vrai dire, il lui aurait fallu s'efforcer beaucoup

pour retrouver le souvenir de celle-là, qui était morte peu d'années après sa naissance, mais des photographies sorties d'albums, de cartonnages, lui avaient montré souvent une femme belle selon le goût des hommes vulgaires (pensait-elle), bouclée sans retenue, grasse et suintant de gras (semblait-il) par tous les pores, dénudée assez immodérément par le costume de bain ou par les plus extravagantes des robes de soirée. Elle avait déchiré, puis brûlé ces photographies, et la seule chose au monde qu'elle ne pardonnât pas à son père était de s'être laissé séduire par une si grosse créature, qui lui avait donné le jour tout de même. Ce dernier point, elle l'avait presque oublié ; elle aurait voulu avoir été faite par son père uniquement. A rebours du sens commun, car c'est le raisonnement opposé qui est fréquent chez les jeunes personnes, le dégoût qu'elle éprouvait pour le mécanisme de la naissance venait de la forte et profonde inimitié qu'elle avait ressentie devant les images de sa mère.

M. Mose, qui était taciturne en son intérieur, ne répondit pas, et ses yeux retournèrent aux dessins du tapis. La jeune fille ne dit rien non plus. Quant au personnage indésirable, épouse de l'un, mère de l'autre, qu'ils avaient évoqué, son fantôme était sans consistance, et il avait déjà disparu de leur mémoire au moment que la servante vint annoncer le dîner.

A midi, M. Mose et sa fille mangeaient légèrement. Le soir, au contraire, ils aimaient des nourritures pesantes, vinaigrées, épicées avec profusion, des viandes fumées ou en saumure, des terrines et des marinades, des mets servis froids comme pour être plus indigestes. L'estomac comble, ils se couchaient sans tarder, et le sommeil leur dispensait des songes à la mesure de ce qu'ils avaient englouti. « L'heure du théâtre », ainsi nommaient-ils en riant celle d'aller se mettre au lit, et ils se souhaitaient bon spectacle, au bas de l'escalier, avant de monter dans leurs chambres. Une pudeur peu compré-

hensible pourtant les retenait de se confier ce qu'ils avaient vu, ressenti, ou ce qu'ils avaient cru qui leur arrivait, au cours des représentations nocturnes provoquées par l'excès de table. Ils ne s'en disaient pas un mot, le lendemain, quand ils se rencontraient après le thé (qu'ils prenaient dans la salle à manger mais séparément, la fille d'abord, le père une heure plus tard ou davantage).

Le menu étant à l'ordinaire, M. Mose s'assit devant un plat d'anguilles en verdure (jolies à voir, dans leur entourage de faïence bleue), et, sans se donner la peine de garnir son assiette, il commença à manger, directement, brutalement, goulûment, d'autant plus que Sarah ne l'avait pas suivi à table, où elle lui lançait des regards sévères, quelquefois, quand il se laissait aller avec trop de fougue ou de bruit aux plaisirs de la bouche. Tout en avalant, en buvant de la bière obscure et forte, il se demandait si elle allait le rejoindre. Non, elle ne vint pas. Quand il eut fini et qu'il fut rassasié encore plus lourdement que d'habitude, quand il regagna le salon, elle n'était plus là. Il ne s'en inquiéta nullement, sachant les caprices de la jeune personne, qui ne voulait pas, certains soirs, de « théâtre ». Et il monta se coucher avant que fût consumé entièrement le cigare qu'il avait allumé, car il aurait risqué de s'endormir dans son fauteuil, s'il avait attendu plus longtemps.

Elle l'avait précédé, gagnant le premier étage dès qu'il était entré dans la salle à manger, et elle s'était enfermée dans sa chambre. Ce n'était pas un mystère, et son père aurait dû, si la nourriture et la boisson ne l'avaient pas tellement étourdi, s'en souvenir, qu'elle jeûnait tous les soirs où on lui avait confié la tâche d'examiner au jour suivant des pierres précieuses, et qu'elle se recueillait solitairement, avant de s'endormir. Ainsi, déshabillée, puis vêtue de sa chemise de nuit, après avoir défait ses nattes et peigné ses cheveux, elle

resta pendant des minutes ou des heures immobile sur un petit divan de cuir glacé. Elle eut d'abord une impression de froid, car sa chemise n'était pas épaisse, puis elle ne sentit plus rien, et elle arriva à réduire et même à supprimer presque totalement le mouvement de sa pensée. Elle perdit la notion du temps, elle oublia d'écouter son cœur. Les yeux ouverts, dans l'obscurité, elle voyait fluer vaguement des choses grises, qui n'avaient aucune existence.

Elle connaissait bien la courbe (s'il se peut dire) de ces états de torpeur mentale. Profitant d'un moment où il lui semblait qu'elle ressortait d'un trou profond, elle essaya de bouger, et bougea. Le simple geste d'allumer une lampe près du divan lui coûta un effort de volonté aussi énorme qu'à un homme qui se noie celui de se retirer des eaux engloutissantes et douces. Après quoi, ce fut très simple : elle eut froid de nouveau, elle sentit une grande fatigue, elle désira le repos de ses membres et la chaleur du lit. D'un tube de verre, elle fit couler dans sa main trois granules qui donnaient un pur sommeil et effaçaient jusqu'au moindre souvenir des rêves ; elle les plaça sous sa langue pour les laisser fondre lentement, éteignit la lumière et se coucha. Tout de suite, elle s'endormit.

C'est à l'aube, ou peu après, qu'elle se réveilla. Pour ne pas risquer d'arriver en retard à ce qui, mieux qu'un rendez-vous, était pour elle un engagement d'honneur (car elle traitait les pierres brillantes avec une considération qu'elle n'accordait pas souvent à la personne humaine), elle avait laissé les volets et les rideaux grands ouverts, de manière à être tirée du sommeil dès le premier jour. L'esprit dispos, les idées claires, comme elle les avait chaque fois que le soir elle avait usé de ses granules, elle ne paressa point et sauta hors du lit. Dans la maison, certainement, son père et les servantes dormaient encore. Sans égard pour leur sommeil que le

bruit de l'eau allait peut-être interrompre, elle passa dans le cabinet de toilette, ouvrit les robinets de la baignoire. Elle prit un bain très chaud (tellement que dans l'eau brûlante elle dut entrer par petits morceaux, en s'habituant, un pied d'abord, puis une jambe, l'autre et le reste enfin), et elle lava très soigneusement son corps, revenant à plusieurs reprises sur les parties du sexe et de la croupe qui lui semblaient avoir besoin de la plus scrupuleuse et rigoureuse propreté. Elle évita de se frictionner, voulant conserver cette légèreté admirable qui était descendue sur elle comme un état de béatitude, et qu'un parfum, si faible fût-il, aurait pu détruire. Puis elle chaussa des mules et elle revêtit une robe qui était d'un tissu de laine blanche extrêmement doux et fin, naturel, vêtement qui provenait d'Arabie et que son père avait reçu en cadeau, un jour qu'il avait acheté un lot de turquoises à des marchands de là-bas. Il avait été volé sur les turquoises, lesquelles, perdant leur belle couleur, étaient mortes après quelques mois, mais Sarah, pour sa part, avait reçu la robe. Celle-ci, qui était ouverte par devant, n'avait pas de boutonnières ; elle fermait invisiblement par le moyen d'une agrafe au col et d'une autre à la taille. Les cheveux de la jeune fille, qu'elle avait peignés et brossés longuement, mais qu'elle n'avait pas coiffés, s'échauffaient au contact de la laine. Elle pensa que par leur entremise elle était en train de se charger d'électricité. « Comme une grande bouteille de Leyde ! » se dit-elle, heureuse de cette pensée qui dans sa démarche apportait du nouveau, car pour la toilette et pour le costume elle n'avait fait que suivre exactement la règle qu'elle avait une fois pour toutes adoptée, dans ses rapports avec les pierres.

« Est-ce que je pourrais donner une secousse, si on me touchait du doigt ? se demanda-t-elle encore. Est-ce que je pourrais faire tomber celui qui me toucherait ? »

Il ne lui aurait pas déplu, en vérité, de voir quelqu'un entrer dans sa chambre, tenter l'expérience audacieuse. Elle l'eût terrassé sous une pluie d'étincelles digne d'une machine à plateau, mais en sa rêverie l'insolent, qu'elle imaginait foudroyé, abattu et plaintif, demeurait complètement anonyme. Moins qu'un masque, c'était comme un mannequin. Comme tous les hommes qui avaient défilé devant ses yeux sans qu'elle eût jamais songé à regarder l'un d'eux plus que les autres, ou à se rappeler, dans la suite, un visage en particulier, assez frappant pour n'être pas confondu dans la grande masse des visages masculins. L'homme était un objet non avenu dans le monde de Sarah Mose. Elle n'ignorait rien de son fonctionnement, mais elle se jugeait froide, se glorifiait de telle froideur ; et elle s'était promis de vivre parmi les pierres seulement, dès maintenant et quand son père aurait disparu.

Dans le couloir, quand elle sortit, la lumière qui venait d'une lucarne grise suffisait à peine pour ne pas tâtonner. Elle s'arrêta un moment, écouta, quand elle passa devant la chambre de son père, devant celle des servantes, mais les portes épaisses étouffaient le bruit des respirations, on n'entendait rien, et il semblait que la maison fût toute vide. Le grand escalier n'allait pas plus loin que le premier étage. Un autre lui succédait, étroit et tournant, dont le point de départ était derrière une porte au bout du couloir. Sarah s'y engagea, et elle monta vers la chambre du coffre qui se trouvait au-dessus du grenier, isolée comme un petit pavillon sur le toit de la vieille demeure.

Là-haut, il y avait un palier circulaire, mal éclairé. Sarah s'y tint d'abord immobile pour reprendre son souffle après la rapide ascension, puis elle détacha les deux agrafes de sa robe, jeta les bras en arrière et laissa glisser le vêtement sur le sol. Elle déposa ses mules également, car c'est nue, les pieds nus, qu'elle avait

coutume d'arriver aux pierres précieuses. Comme si, pour avoir le droit de les examiner, elle eût été obligée de se mettre dans l'état d'un objet d'examen aussi, dépouillée jusqu'à la moindre chose qui aurait pu faire obstacle aux recherches.

Un trousseau, dans son poing serré, le double exactement de celui du lapidaire, lui fournit la clé qu'il fallait. La serrure, qui était fermée à triple tour, était douce à la main ; la porte se mut sans bruit sur des gonds bien huilés. Dedans, il faisait sombre encore, mais des manivelles, près du seuil, commandaient le mouvement de quatre grands volets, tirés par des cordes, soutenus de contre-poids pour rendre plus aisée la manœuvre. Leur axe étant horizontal, placé à hauteur du plancher, alors ils s'abaissaient ainsi que les pétales d'une fleur caressée du soleil quand on tournait les manivelles, et ils laissaient entrer le jour, à flot plus ou moins fort, suivant l'inclinaison, par quatre baies qui occupaient presque entièrement la surface des murs. L'avantage de ces volets était que par leur disposition ils empêchaient absolument des curieux éventuels, grimpés au besoin sur les toits des maisons voisines, sur les cheminées même ou sur les girouettes, d'apercevoir quoi que ce fût à l'intérieur de la chambre vitrée.

Donc la jeune fille régla l'ouverture des volets pour que la pièce eût le meilleur éclairage possible, et elle frissonnait un peu quand les rayons du soleil tombaient sur son corps nu. Elle alla vers le coffre, un prisme triangulaire en acier noir, qui était placé en encoignure à droite de la porte. Le mot, elle se le rappelait bien (et elle se rappelait sa joie, quand son père le lui avait dit), était *haras*, son propre nom retourné « comme un gant, pensait-elle, comme un sac, comme une pieuvre prise et suppliciée, tripes au dehors », son nom renvoyé par un miroir.

Pour composer ce mot, elle s'agenouilla (car la serrure

était basse) sur le plancher devant le meuble de fer. Cependant que les molettes tournaient entre ses doigts, ses pensées, malgré l'attention indispensable, couraient la campagne, allaient à des tableaux peints à diverses époques, et qui, sous prétexte de représenter des faits d'histoire ou de mythologie, lui avaient montré le bizarre assemblage d'une jeune fille nue et d'un homme en armure. Souvent la jeune fille était à genoux devant l'homme cuirassé ; quelquefois elle était captive, enchaînée à une roche, à un mur, gardée par un dragon, et alors l'autre avait figure de libérateur. « Mais ici, pensait Sarah, c'est moi qui ai pouvoir sur le chevalier, puisque je possède le mot qui le fait agir, et qui est mon nom écrit à l'envers. Par ce maître mot, je l'oblige à ouvrir son armure et à me laisser prendre son trésor. »

La dernière lettre mise en place, Sarah introduisit la clef dans la serrure du coffre et fit glisser le pêne ; elle tira le lourd battant, qui pivota, vint s'appliquer contre la paroi à la hauteur exacte du vitrage. A l'intérieur, sous le métal obscur, il y avait un autre coffre de même forme que le grand, mais qui n'était que de cuir souple. Trois tiroirs se trouvaient sur le devant, qui n'avaient pas de serrures, car on les maniait par des boutons de cuivre, et il venait de là une bonne odeur de valise neuve. Une odeur de peau, eût-on dit justement, poussant un peu plus loin la comparaison du meuble défensif avec un chevalier rendu à merci, auquel son vainqueur (la jeune fille nue figurée par les peintres) aurait retiré le plastron de sa cuirasse.

Sachant que les deux premiers tiroirs renfermaient des bijoux catalogués déjà, c'est dans le troisième, celui du bas, parmi les pierres non montées, que Sarah Mose alla chercher les diamants. Les pierres, taillées ou brutes, étaient dans des enveloppes, dans des boîtes, qui portaient mention du contenu ; il y avait aussi un petit sac de cuir, ficelé, scellé d'un cachet intact, qui ne

pouvait être que l'envoi de Benaïm. Sarah prit ce sac avec respect, comme si elle le recevait des mains de son père, qui l'avait placé la veille à son intention dans le coffre, après avoir seulement défait l'emballage extérieur et vérifié l'intégrité des sceaux. Attentive à le tenir un peu loin de son corps, comme si le moindre contact ailleurs que sur les doigts eût pu être nuisible aux pierres (ou bien dangereux pour sa personne), elle le posa sur une très grande table de bois d'ébène, qui occupait le milieu de la pièce. Le soleil faisait miroiter un coin de cette table, mais tout le reste de la surface, plus des trois quarts, était à l'ombre. Sarah posa le sac dans la partie ombreuse, à côté d'instruments divers qui servaient principalement à contrôler.

Quand elle eut brisé le cachet de cire jaune, elle eut une tâche encore, car le nœud qui étranglait le sac était multiple, la cire, en séchant dessus, l'avait rendu très raide, et le lien employé par l'expéditeur était un lacet de cuir autour duquel s'enroulait un fil de métal. Il eût été plus simple de le couper à la pince, sans doute. Pourtant Sarah dédaigna l'outil, dont il se trouvait deux exemplaires à sa portée, parmi l'attirail de la chambre. Elle savait que ses ongles pointus étaient assez durs pour venir à bout de toute ligature, si coriace ou compliquée que fût celle-là, et, loin de craindre la peine, elle avait tendance à la rechercher ; d'ailleurs, elle n'avait pas très grande envie d'arriver immédiatement au but, préférant rester un peu sur sa curiosité. Le travail dura assez longtemps, plutôt moins qu'elle n'aurait cru. Puis elle desserra le lacet et elle ouvrit le sac.

Il en sortit de petits objets enveloppés de papier de soie, une vingtaine, guère davantage, qui s'éparpillèrent sur le dessus de la table, tellement lisse et si bien ajusté que l'on n'y voyait pas le moindre trait de planche, comme s'il avait été coupé d'une seule pièce

au cœur d'un ébénier géant. Sarah toute nue se pencha sur cette surface polie, qui lui montra son reflet vague, à la manière d'une eau nocturne, elle s'appuya contre le bord du meuble et son long bras n'eut pas besoin d'un grand effort pour aller chercher les diamants qui avaient roulé plus loin. Aucun d'eux n'était tombé par terre. Laissant de côté, pour le moment, ceux qui avaient une enveloppe blanche, la jeune fille prit celui qui était contenu dans une papillote azurée, le plus volumineux et le plus pesant du lot. Tiré de cette gaine (repliée six fois, méticuleusement, et qui avait mission d'empêcher la pierre de s'égriser en frottant contre les autres), il fut entre le pouce et l'index effilés de sa main, sous son regard. Un brillant magnifique, en vérité, non pas seulement par la grosseur, et Sarah, malgré son caractère défiant, fut obligée de reconnaître que c'était encore beaucoup mieux que tout ce à quoi elle aurait pu s'attendre, et que jamais, depuis plusieurs années que passaient devant elle en premier examen les pierres achetées par M. Mose, elle n'avait contemplé, mis en valeur par une taille aussi magistrale, ni un pareil éclat ni une si splendide pureté. Telle pureté, certaines personnes l'eussent trouvée gênante, ou même effrayante, à cause de son feu dépourvu de la moindre trace, si minime fût-elle, de chaleur, à cause de sa lumière d'une blancheur un peu saphirine et de son esprit rigoureusement glacial. Il est un degré, dans le vierge et le pur, qui par son excès peut faire peur. Et nuire (ainsi des plus beaux diamants l'on a pu dire qu'ils portaient malheur), quand des êtres vains ont l'imprudence d'y exposer leurs corps mous, leurs âmes faiblement trempées. Mais la fille du lapidaire s'accommodait parfaitement de ce degré excessif, auquel elle était aussi naturellement accordée que le lézard au soleil et à la roche aride.

Elle posa sur un petit cube feutré le gros diamant ;

elle prit une triple loupe, montée en corne et qui provenait de la plus célèbre fabrique d'Iéna, car c'était l'instrument dont elle se servait toujours pour scruter une pierre et la bien approfondir. Comme elle usait des trois lentilles, et que la puissance d'agrandissement ne différait pas beaucoup de celle d'un microscope (jouet), le moindre mouvement brouillait l'image, et Sarah devait avec une main très ferme tenir la loupe à toucher presque l'objet du côté inférieur, de l'autre à frôler ses longs cils. Pour ce faire, elle s'était à demi couchée sur la table, dans une posture assez peu stable. Ses jambes prenant appui sur le plancher suivant un angle très aigu, son ventre s'écrasant sur le meuble, elle soulevait un peu le buste de façon à poser légèrement ses seins sur le bois et à respirer sans malaise. Accoudée, de sa main libre elle se tenait le front. Le froid de la massive ébène, après avoir gagné son ventre, s'élevait vers son cœur, comme si elle se fût jetée sur une terre noire entre des tas de neige et des buissons chargés de givre ; elle avait conscience d'être nue dans le petit matin et dans la solitude, en face de la pierre qui, magnifiée par la loupe, devenait ainsi qu'un énorme glaçon teinté pâlement d'azur. « Un château de glace », pensa-t-elle, observant la régularité du contour et les angles coupés comme des saillants de forteresse. Elle pensa encore que c'était « la perfection même », une chose non pas morte mais vivante, ou du moins animée (du fait de telle perfection), et elle en vint à se demander où était réellement l'objet et où était le juge ou le témoin, dans cette confrontation matinale entre une fille nue et une si rare pierre. Puis, que se passa-t-il, elle fit peut-être un faux mouvement, ses pieds glissèrent sur le parquet et sa tête tomba sur la table ; alors elle eut l'impression que la loupe lui entrait dans l'œil, et elle perdit (probablement) connaissance.

Tout de suite elle la reprit. Elle se vit enfermée dans

une sorte de cellule aux parois transparentes, construite en forme de polyèdre régulier. Elle se leva (car elle était chue comme un sac). Il lui fallut quelque temps, quelque expérience du lieu et quelque effort de réflexion, pour apercevoir et puis pour admettre le fait singulièrement incroyable, qui était qu'elle se trouvait captive à l'intérieur du diamant, dans lequel sa chute l'avait précipitée.

Il faisait froid, dans la prison diaphane, et que n'aurait-elle donné (à condition qu'elle eût disposé de quelque chose qui pût servir de monnaie d'échange) pour avoir un peu de laine ou de coton et pour couvrir son dos et sa poitrine au moins ! L'air que ses poumons aspiraient, avec toute la lenteur et toutes les précautions possibles, était presque irrespirable à force d'être pur. Il avait la violence glacée de l'air des cimes, celui qui saisit le promeneur en montagne à plus de trois mille mètres d'altitude et le grise. Avait-il ces reflets, d'un bleu léger et très précisément « céleste », qu'elle se rappelait avoir vus jouer dans la pierre, quand elle avait procédé au premier examen ? Les yeux grands ouverts, elle cherchait à distinguer des traces de couleur, mais elle ne voyait rien qu'une absolue transparence. Pourtant elle ne pouvait douter qu'elle fût plongée sans rémission dans ce qu'elle avait contemplé du dehors en toute tranquillité d'esprit, une minute plus tôt, et elle se désespérait, sachant qu'elle ne résisterait pas longtemps à ce froid ni à cet air trop vif. Ses doigts, qui cherchaient une issue, ne rencontraient partout que des surfaces polies, froides également et dépourvues de la moindre solution de continuité.

Pour essayer de se réchauffer, elle fit quelques mouvements de gymnastique, qui n'aboutirent qu'à rendre sa respiration plus hâtive et douloureuse. Un observateur, l'œil à la loupe comme y avait été le sien très peu auparavant, se fût bien amusé de voir au centre de la gemme cette sportive minuscule en train d'exécuter

des flexions des jarrets doublées d'extension des bras. L'idée vint à Sarah d'un tel observateur, et elle pensa mourir à cause du ridicule de sa situation ; puis elle se rassura en pensant que de l'extérieur on ne voyait rien dans le diamant qu'une agile lumière bleue. Il fallait être à l'intérieur, comme c'était malheureusement son cas, pour que le regard traversât la paroi.

Car elle voyait parfaitement au travers. Oui. Et, quand elle se tournait, d'une part elle apercevait le socle revêtu de feutre d'où était tombé le diamant au moment de sa propre chute. Il se dressait tout proche, comme un bâtiment cubique et privé d'ouvertures, peut-être un tombeau musulman, tapissé d'une sorte de végétation broussailleuse et rousse. Derrière lui gisait la loupe avec ses lentilles disjointes, comme un appareil de meules de cristal à l'usage d'une usine ou d'un laboratoire plutôt que d'un moulin ordinaire. De l'autre côté, nul objet ne faisant accident à la surface de la table, s'étendait un vaste plan uni et noir qui n'était varié que par le contraste de la lumière et de l'ombre. C'est par là qu'avec plus d'insistance, sinon d'espoir, regardait Sarah ; vers une zone lumineuse qui était la projection d'un rayon de soleil et qui se rapprochait lentement de la pierre à mesure que montait l'astre dans le ciel. De sa venue, raisonnablement, la jeune fille pouvait attendre qu'elle portât un peu de chaleur et la fin de ses souffrances physiques. Quant à la liberté, puisque, de toute évidence, il n'était et ne serait jamais rien dont ce pût être l'effet raisonnable, cela n'entrait pas dans ses préoccupations, et elle se fiait pour l'obtenir à la puissance de l'absurde, qui est grande au moins comme celle de la foudre et qui saurait bien la retirer d'une prison où elle l'avait si aisément enfermée.

Impatiente, la jeune fille aurait voulu calculer l'approche du rayon lumineux et chaud, mais il lui manquait un moyen de mesurer le temps, car elle avait

laissé dans sa chambre, sur la table de nuit, sa montre-bracelet, à cause de ce souci (déjà noté) de n'entrer en contact avec les pierres précieuses que dans l'état de nudité complète, sans le moindre bijou, ruban, peigne même ou la moindre épingle à cheveux. Et si elle avait moins fidèlement observé la règle, ledit contact, qui n'avait pas été bénin, n'eût-il pas risqué d'être beaucoup plus méchant ? Les grandes pierres sont dangereuses. On ne prend jamais assez de précautions avant de les aborder. Sarah pensa que son père en savait là-dessus plus long qu'il ne disait, assurément, et que c'était en connaissance de cause que depuis des années il lui avait remis le soin d'aller examiner en premier lieu les envois des lapidaires. Parce qu'elle l'aimait, cependant, et qu'elle aimait son métier, elle ne le maudit pas, elle ne se mit pas en colère contre lui. Revenant au rayon de soleil, dont la marche n'était pas tellement lente, à la réflexion, qu'il le semblait, elle essaya de compter sur un rythme égal à celui des secondes, pour évaluer la vitesse de sa progression. Sans autre résultat, d'ailleurs, que de « passer le temps » (ce qu'elle désirait) ; elle n'avait rien évalué encore, que la zone de lumière, qui s'était agrandie dans l'intervalle, arrivait dans le voisinage immédiat du diamant.

Déjà le froid semblait avoir diminué. Puis le soleil toucha la pierre. Ce fut au sommet d'un biseau, d'abord, et la ligne d'angle se mit à étinceler comme une pièce de fer traitée au chalumeau oxhydrique ; le foyer s'élargit ; une facette entière, obliquement léchée, devint comme incandescente, jetant des flammes où le bleu luttait avec le rouge avant de s'unir à lui en longues franges pourpres et violettes. Sarah, qui craignait d'être brûlée maintenant, après avoir cru geler, s'était mise aussi loin qu'elle pouvait (pas très loin) du carreau flamboyant, qu'elle ne quittait pas des yeux. Ainsi rien ne lui échappa de ce qui se produisit quand le feu solaire

entra dans l'espace intérieur. Elle vit pénétrer une sorte d'aigrette éblouissante, une sorte de tison dirigé contre elle et dont l'éclat croissait avec le volume, puis, d'un seul coup (à cause de la réfraction, pensa-t-elle), il y eut une flambée de lumière qui était diffusion plutôt qu'explosion (car elle ne ressentit ni choc ni déplacement d'air), et tout le diamant fut embrasé. L'antagonisme du rouge et du bleu subsistait dans ce bizarre incendie, mais la première couleur triomphait agressivement de la seconde, qui ne paraissait plus qu'en reflets fugitifs. La chaleur (qui devait avoir partie liée avec le rouge) avait vaincu le froid de façon plus décisive encore.

Sarah avait connaissance de cette chaleur ; elle savait aussi que c'était une température trop élevée pour que le corps humain pût la supporter impunément en des circonstances ordinaires, et si le sien n'en ressentait aucune blessure, ni même aucun désagrément, la raison sans doute en était dans son union avec la substance minérale qui avait accueilli le rayon igné. Autrement dit, c'est en tant que parcelle diamantine qu'elle était sans dommage habitée par le feu du soleil. Elle n'eut guère le temps de s'en émerveiller (ni de songer à ce qu'elle avait lu de l'existence des vulcains, des salamandres et des scintilles qui sont aussi naturellement dans le feu que les poissons dans l'eau), car elle venait de s'apercevoir qu'elle avait cessé d'être seule à l'intérieur de la pierre.

Un homme s'y trouvait avec elle, dont le corps, tout nu comme le sien, avait une beauté suprême, mais dont la tête ressemblait à celle d'un lion. Sa peau, très lisse, était d'un rouge ardent ; sa grande crinière brillait avec un éclat doré que le regard tolérait à peine ; son poil était luisant aussi, mais rare. Il se tenait en face de la jeune fille, dans le milieu de la pierre, écartant les bras et les jambes en sorte que les extrémités de ses mains et celles de ses pieds faisaient les quatre sommets

d'un carré inscrit dans le polyèdre comme un plan idéal qui l'eût coupé en deux, et que son nombril, au point d'intersection des diagonales que l'on eût pu tracer, coïncidait exactement avec le centre de ce carré imaginaire. Son sexe était érigé, vertical. Il arrivait à peu près aux deux tiers de la hauteur du nombril. Sarah, qui voyait pareille chose pour la première fois de sa vie, regarda curieusement cette espèce de petit homme vissé sur le grand (inversé pourtant, si la bourse aux testicules correspondait à la tête sous l'énorme crinière), et elle pensa qu'il devait y avoir entre le grand et le petit un rapport de proportions aussi parfait qu'incalculable, gouverné probablement par le nombre *pi*. Elle pensa que le petit homme contenait l'irrationnel, et que ce corps cylindrique était le fourreau de *pi*. Là, ses pensées dévièrent, et elle détourna les yeux pour ne pas avoir sujet de rougir, car l'idée lui était venue que si sa chasteté réagissait au spectacle impudique par la rougeur de circonstance, alors elle ne se distinguerait plus si nettement de l'homme au faciès léonin, dont la rapprocherait une couleur semblable, et elle craignait de souffrir mille maux dans ce voisinage ou cette promiscuité. Essayant, pour se défendre, de remettre en sa tête le souvenir du froid qui l'avait fait gémir, cependant elle sentait un fluide brûlant monter dans ses veines et gagner peu à peu son visage. Sa pâleur diminuait, allait céder au flot.

Un mouvement, tellement proche qu'il forçait l'attention, la fit regarder devant elle à nouveau, puisqu'il eût été vain de feindre l'indifférence, et elle vit que l'homme rouge était en train de quitter la pose en croix de Saint-André dans laquelle il lui était apparu. Ses bras étaient retombés au long de son corps ; sa bouche et ses yeux, sans expression naguère, avaient pris un air de violence et de gaieté incroyable (méridional, méditerranéen, grec, ou plutôt étrusque, pensa la jeune fille

en appréhendant que tout ce midi ne signifiât rien de bon). D'un petit saut, qui aplatit sa crinière contre ce que l'on pourrait nommer le plafond de la chambre cristalline, il réunit ses pieds, élastiquement. Les talons nus battirent, et d'une enjambée il fut sur Sarah Mose. Elle, qui avait gardé de la méfiance, s'était jetée de côté pendant cette enjambée ; elle s'était glissée sous son bras, puis dans l'angle opposé, pour chercher un refuge. Il se retourna. L'espace dont ils disposaient tous deux était trop mesuré vraiment pour qu'il eût besoin de longs efforts avant de la saisir.

Elle se débattit assez furieusement, mais il ne semblait pas que l'homme rouge en fût ennuyé dans son jeu. Il souriait, et l'arc de sa bouche était toujours plus large et plus tendu, ses yeux brillaient davantage, sa crinière flamboyait plus intensément. « Un danseur ! », pensa-t-elle, en essayant de fuir son étreinte. Il la posa sur une paroi oblique, un plan incliné à quarante-cinq degrés, quand il se fut rendu maître de sa personne, et se tint à bout de bras au-dessus d'elle, sans la toucher de son corps, mais en lui serrant étroitement les poignets pour l'obliger à rester immobile.

Alors il lui parla. Ce fut d'une voix curieusement profonde, une sorte de chuchotement qui semblait venir de très loin et surtout de très bas, comme s'il avait eu peur, en élevant le ton, d'éveiller des échos sans fin que se fussent renvoyés les faces multiples du polyèdre. Il lui dit qu'elle n'était entrée dans la grande pierre que pour s'unir avec lui, car d'une vierge de la race des prophètes et d'un homme à la crinière de lion, issu d'un rayon de soleil et rouge comme le feu de par son origine, naîtrait, dans le proche avenir, un rejeton à l'esprit souverain, par qui la race persécutée illuminerait et dominerait tout le monde. Quand elle eut entendu cela, elle cessa de lutter, car elle était fière d'être Juive. L'annonciation de son rôle glorieux la

remplissait d'une joie tranquille. Elle se rappela que dans le secret de son cœur elle avait toujours eu la certitude d'être née pour un destin démesuré. C'était donc celui-là. Il n'était pas question qu'elle le refusât (supposé qu'il eût été en son pouvoir d'accepter ou de refuser la proposition, ce qui n'était point le cas, nue comme elle se trouvait et saisie par des mains puissantes) ; elle ferma les yeux, pour faire entendre mieux qu'avec des mots son consentement. L'homme rouge, sans relâcher la prise autour de ses poignets, descendit vers elle en pliant les bras ; il s'étendit sur son corps, il écarta doucement ses cuisses, et il la pénétra. « Le nombre *pi* est déchirant », se dit-elle, et elle pensa aussi qu'elle était mise en croix, à son tour, dans une pose identique ou du moins semblable à celle de l'homme quand il avait été face à face avec elle pour la première fois. Mais elle résista à la douleur, et, sans se plaindre, elle répondit à l'élan dont il la pressait un peu brutalement.

Un bruit, hors de la pierre, lui fit rouvrir les yeux. Elle avait si complètement oublié le monde extérieur qu'elle eut de la peine à se remémorer qu'il existait un autre espace que celui de la cellule transparente, géométrique et minuscule où elle se trouvait enfermée avec un petit être de feu, lequel était en train de lui infliger un supplice dont elle ne savait pas très bien, malgré la douleur et le déchirement, si c'était chose concrète ou bien cauchemar privé de réalité. Le bruit persistant, elle comprit que l'on frappait à la porte, regretta de n'avoir poussé le verrou. Celle-là tourna sur ses gonds, et Sarah vit comme une forme gigantesque passer, dans l'ombre cependant, et sans aucune interférence avec le rayon de soleil. M. Mose, qui venait d'entrer dans la chambre du coffre, s'était approché de la table ; il se pencha vers le diamant tout baigné de lumière, et sa surprise se changea en stupeur quand il eut observé l'éclat rutilant jeté par la gemme, cette

scintillation incomparable et pourpre qui ne pouvait venir, la papillote en faisant foi, que de la grande pierre très précieuse où selon le vieux Benaïm aurait dû luire le plus vierge et le plus glacial azur qui eût jamais flatté le regard du plus exigeant des lapidaires. Pour s'assurer qu'il ne s'agissait pas d'une illusion (il eût souhaité que c'en fût une), M. Mose prit la loupe et se baissa davantage, sans oser toucher au diamant dont il avait un peu peur, superstitieux comme toujours.

« Étrange pierre, prononça-t-il. Benaïm me disait que sous la lampe il n'avait jamais rien vu de si bleu, et certainement il ne mentait pas. Comment peut-il se faire qu'elle soit rouge au soleil ? Et où donc est ma fille ? Je voudrais bien connaître son opinion. »

On l'aurait fortement étonné, pour sûr, épouvanté même, en lui apprenant que sa fille, qu'il ne pouvait voir, mais qui, elle, le voyait, ne se trouvait pas ailleurs que sous ses yeux, à l'intérieur du diamant, et qu'elle y était la proie de ce brutal qui s'acharnait sur elle en secouant un poil de bête fauve. Au-dessus de la crinière du mâle, elle voyait le visage paternel comme une montagne énorme, elle voyait ses grands cheveux laineux et sa barbe flotter comme des nuages autour de la montagne, elle voyait son grand œil globuleux, vissé à la loupe, qui interrogeait anxieusement le cristal dans lequel elle était besognée sans pitié ni merci. Puis la vision se défit, car M. Mose avait déposé la loupe et il s'éloignait de la table. Par hasard (peut-être), il s'était rappelé la robe de chambre et les mules de Sarah, qu'il avait aperçues, jetées sur le plancher, avant d'entrer dans la pièce. Souvenir qui lui donnait scrupule de rester plus longtemps, à cause de la nudité suggérée. Il sortit.

Sarah sentit le mâle se répandre en elle pour la seconde fois, tandis qu'il la mordait au cou, doucement, sans déchirer la peau, à l'exemple des lions qui captivent ainsi leur femelle pendant le coït. Elle aurait voulu lui

reprocher de l'avoir forcée jusque sous l'œil de son père, quoique invisiblement. Et puis, elle avait mal. N'était-ce pas assez de souffrance et d'humiliation, et ne s'était-elle pas suffisamment prêtée à tout ce qu'il fallait pour qu'elle pût accomplir sa tâche ? Elle regarda celui qui devait la rendre féconde (le mot d'amant ne pouvait se présenter à son esprit), et elle eut l'impression qu'il avait pâli depuis le début de son agression, comme si les tourments qu'il lui infligeait n'eussent pas été moins blessants pour le bourreau que pour la victime. Assurément, il perdait couleur, et même la chose allait vite, et de semblable façon que pour une carafe de vin que l'on vide en la tenant à la renverse au-dessus d'un évier. Il se retira d'elle (ce fut son dernier mouvement perceptible) ; il disparut, car le rayon, qui se déplaçait suivant la montée du soleil, venait de quitter la pierre. De la couleur rouge, il ne resta pas la moindre trace à l'intérieur du polyèdre. Le froid revint subitement, avec une violence insupportable, et Sarah s'évanouit en imaginant que des eaux de neige s'abattaient sur elle ou qu'elle était précipitée au fond d'un lac dont la surface glacée eût cédé sous ses pas.

Quand la connaissance lui revint, elle était sortie du diamant, pas moins mystérieusement, pas moins naturellement qu'elle n'y était entrée. C'est par terre qu'elle se trouvait, ou plutôt sur le plancher, entre la table et le coffre-fort. Ses jambes étaient écartées, et une douleur assez vive, qui siégeait vers le point milieu, confirmait des souvenirs encore indécis, montrait que la jeune fille n'avait pas été abusée par un songe. Une autre preuve était du sang, qui avait taché un peu le bas de son ventre et l'une de ses cuisses. Sa mémoire se remit à fonctionner plus activement. Non, elle n'avait pas rêvé ; elle en pouvait être certaine.

Après avoir attendu un petit moment pour remédier à sa faiblesse et se reposer de ses fatigues, Sarah se

leva, elle alla prendre le diamant dans lequel elle avait souffert, et, sans l'examiner davantage (car tout aurait pu recommencer...), elle l'enveloppa dans la papillote où il avait été contenu. Avec les autres pierres ramassées sur la table, il rentra dans le sac ; celui-ci revint à sa place dans le tiroir du coffre, et le meuble d'acier fut refermé soigneusement, les lettres du mot furent brouillées. Sarah ferma les volets encore, puis elle quitta la pièce, sans rien laisser qui ne fût dans l'ordre précédent. Sur le palier, elle se rhabilla (elle n'avait qu'à enfiler sa robe et à glisser ses pieds dans ses mules). En descendant l'escalier, elle eut une impression singulière : voilà qu'elle se sentait lourde d'une gravité merveilleuse. Elle ne se lava point ; elle se mit au lit, s'endormit aussitôt, dormit jusqu'à l'heure du déjeuner.

Le lendemain, les jours suivants, nombre de fois à de plus ou moins longs intervalles, M. Mose examina le gros diamant. De quelque façon qu'il le tournât, sous quelque angle ou quelque lumière qu'il le disposât, il ne reconnut jamais ce bel éclat bleu que le vendeur avait comparé à celui de l'étoile polaire, cette glaciale pureté qui lui avait été garantie à maintes reprises et pour laquelle il avait accepté de payer un prix très haut, car elle aurait été le gage d'un prix de revente encore plus élevé. A rebours de l'éblouissement sur lequel il comptait, dans son aveugle foi aux promesses du confrère, il s'était cru fou, ou maudit, quand il avait décelé, vers le centre de la pierre, un point si évidemment distinct de la matière environnante que l'on ne pouvait sans malhonnêteté nier que ce fût la chose entre toutes abominable : un défaut. Depuis, son regard à chaque examen nouveau retrouvait le point défectueux, il tombait dessus presque infailliblement, du premier coup. Non pas rigoureusement un point, à la vérité, c'était plutôt une petite tache rouge, comme en produit sous la peau l'éclatement d'un vaisseau

sanguin, ou bien comme une braise que l'on voit briller dans les cendres d'un foyer mourant. Mais le plus bizarre et le plus affolant (le mot convenait à l'état d'âme de M. Mose, qui persistait à se sentir menacé de démence et priait secrètement sa fille de l'aimer assez pour le protéger) était que cela paraissait croître semaine après semaine, et qu'après un peu plus d'un mois c'était devenu beaucoup plus vif (semblait-il) en même temps que plus massif et plus étendu. Sarah, qui avait eu la pierre en observation, n'avait pas manqué de remarquer la chose. Son avis devait être bon à entendre. Pourquoi donc refusait-elle de le donner, et pourquoi, chaque fois qu'on l'interrogeait sur l'examen auquel elle avait procédé, ne répondait-elle qu'en se taisant, en détournant les yeux, et, si l'on insistait (fût-ce au milieu d'un repas), en quittant la pièce. Pourquoi refusait-elle obstinément de se joindre à son père pour scruter à nouveau le diamant fautif, pourquoi ne voulait-elle même plus aller dans la chambre du coffre ?

En guise de conclusion (le lapidaire était de ces hommes qui sentent comme un impérieux devoir le besoin de conclure), un jour que vainement encore il avait essayé de faire parler sa fille :

« Le vieux Benaïm s'est moqué de nous, dit M. Mose. Mais je lui rendrai la pareille. Qu'il le veuille ou non, je saurai l'obliger à reprendre cette pierre ensorcelée. »

Alors Sarah, comme par miracle, retrouva la parole. Ce fut pour supplier l'autre de ne pas rompre le marché, d'exiger une réduction, plutôt, sur le prix convenu, mais de garder ce diamant auquel elle s'était attachée (disait-elle assez confusément) « plus qu'à tout au monde après son père », depuis le matin où elle avait eu le bonheur d'être devant lui pour la première fois. Et tant pria-t-elle et implora que M. Mose, qui était moins soucieux d'argent que de tranquillité, lui accorda, sans rien comprendre, tout ce qu'elle voulut. Davantage : il

lui offrit la pierre et proposa de la faire monter en bague. Confié au meilleur ouvrier, comme pour une commande urgente, le travail fut vite achevé. Deux jours plus tard, Sarah Mose avait l'anneau, qui ne quittait plus son doigt. Elle recherchait la solitude, et elle tirait de sa poche une loupe encore, pour voir grandir un point vif et rouge au sein de ce qu'elle nommait sa pierre nuptiale ; tout comme elle savait et sentait que grandissait dans son ventre le petit être qui avait été conçu d'une vierge et d'une sorte de lion viril et rouge issu d'un rayon de soleil, celui qui allait naître bientôt pour la gloire de la race longtemps persécutée.

ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES

ESQUISSE D'UN SEUIL POUR FINNEGAN

Non, pour répondre à une question que l'on m'a posée vingt fois, notamment depuis que j'ai déclaré avoir pris la responsabilité d'écrire cet avant-propos, non, je n'ai jamais lu *Finnegan's Wake* au sens où vous entendiez le mot lire ; non, certes, je n'ai jamais réussi, moi non plus, l'ayant attaqué à la première ligne, à le suivre jusqu'à la dernière sans en sauter un seul mot, évidemment, ni même une seule phrase, évidemment, ni même des pages entières.

Ce n'est pas vingt fois que je m'y suis repris, mais cent peut-être, ouvrant le texte ici ou là, à l'aventure, m'y arrêtant lorsque des mots, lorsque des phrases, lorsqu'une histoire ou lorsqu'un rêve s'y dessinaient pour moi, m'y attiraient, jouant avec ces mots de jeux d'une ligne à l'autre, d'une page à l'autre, jamais très longtemps chaque fois, la brume des lettres s'épaississant souvent très vite après cette éclaircie, revenant aux mêmes pages, aux mêmes phrases quelques jours, quelques heures après, et y découvrant d'autres jeux, d'autres images, d'autres histoires, d'autres pensées, évasives, ondulantes, chatoyantes, comme des algues à l'intérieur d'un étang ridé par des souffles d'air.

Donc il y a sans doute en ce *Finnegan's Wake* des dizaines et des dizaines de pages dans lesquelles je n'ai pour ainsi dire jamais rien réussi à lire, mais cela ne m'empêche certes nullement d'avoir eu *lots of fun at Finnegan's Wake,* de m'être vraiment bien amusé à la veillée de Finnegan, comme dit la ballade de Tim

Finnegan, le maçon qui est tombé du haut de son échafaudage, que l'on a cru mort, que ses amis ont veillé en vidant force verres à sa mémoire, et qu'un peu de whisky lancé au cours d'une querelle qui s'est élevée entre ceux-ci, réveille en l'atteignant en plein visage, ranime en coulant dans sa bouche.

Je m'y suis amusé et plus qu'amusé, j'en ai bien profité, et il n'y a pas d'autre façon de le lire.

Ce qu'il s'agit de savoir, bien sûr, c'est ce que l'on entend au juste lorsqu'on emploie ce verbe « lire ». Or le mode particulier de lecture qu'exigent de nous les particularités de *Finnegan's Wake* est moins différent qu'il pourrait sembler de celui que nous appliquons à la plupart des autres livres de fiction. Le dernier ouvrage de Joyce, en nous interdisant d'avoir à son égard l'illusion d'une lecture intégrale (c'est ce que l'on entend lorsqu'on le déclare illisible), nous démasque cette illusion en ce qui concerne les autres que nous ne réussissons jamais à lire aussi intégralement que nous l'imaginons, passant souvent des pages, relâchant notre attention, sautant des lignes, oubliant des lettres, prenant un mot pour un autre et devinant le sens de ceux que nous ne connaissions pas sans prendre la peine, la plupart du temps, de le vérifier.

La première caractéristique de *Finnegan's Wake*, en effet, c'est qu'une incroyable proportion des mots que nous y rencontrons ne se trouvent pas dans le dictionnaire anglais. Certains sont allés jusqu'à dire que Joyce avait inventé une nouvelle langue et naturellement déclaré qu'ils attendaient pour le lire qu'un homme dévoué ait eu la patience de consacrer suffisamment de temps à l'étude de ce nouvel idiome, pour pouvoir en donner une traduction en anglais normal. Mais cette façon de voir les choses qui rend absurde le travail de Joyce est une erreur complète sur le sens de son effort et sur la nature même du langage dont il se sert.

Dans la mesure où la traduction doit être un équivalent qui produise autant que possible le même effet sur le lecteur que le texte original, il est certes justifié de soumettre la langue française à un traitement parallèle à celui que Joyce fait subir à l'anglais, mais il est absolument impossible d'en donner un équivalent en anglais normal ; il faut alors se contenter d'interprétations, de lectures individuelles qui peuvent certes considérablement faciliter la nôtre, mais nullement la remplacer.

Ce qui est vrai c'est que, dans une certaine mesure, le lecteur anglais se trouve devant le texte de *Finnegan's Wake* comme devant un texte dans une langue étrangère qu'il connaît mal et dont il a le sentiment de reconstituer le sens.

LE LANGAGE DU RÊVE

D'où viennent ces mots hors dictionnaire ? Comment en découvrir la signification ? A quel dessein correspondent-ils ?

« *Now, patience, and remember patience is the great thing, and above all things else we must avoid anything like being or becoming out of patience* » (maintenant, patience, et rappelez-vous que la patience est la grande chose, et que par-dessus tout nous devons éviter tout ce qui ressemble à perdre patience), comme dit le professeur Jones au cinquième chapitre en parlant du manifeste d'Anna Livia, c'est-à-dire de *Finnegan's Wake* même.

Si nous ouvrons les pages d'*Ulysse*, nous y trouverons déjà un grand nombre de mots en dehors de l'anglais courant. Parmi les procédés que Joyce emploie alors pour étendre son vocabulaire, il y a en premier lieu l'onomatopée. De plus en plus sensible aux bruits

à mesure qu'il devenait aveugle, il va prendre de plus en plus de plaisir à les transcrire. Il déforme ainsi l'orthographe des mots afin de rendre les particularités de prononciation de ses personnages, comme Balzac lorsqu'il fait parler Nucingen.

Lorsqu'un mot étranger n'a pas de traduction exacte en français, lorsqu'il a une nuance spéciale, il nous arrive de l'adopter. Ainsi nous disons : tramway, wagon, corrida. Joyce introduit dans les phrases de *Finnegan's Wake* de nombreux mots empruntés à d'autres langues, surtout au français, à l'italien, à l'allemand et au latin. Si l'on considère l'ensemble du matériel linguistique mis en œuvre, la proportion de ce qui vient de langues étrangères demeure très faible. C'est un texte écrit avant tout à partir de l'anglais, et Joyce n'a jamais pensé qu'il fût nécessaire de connaître tous les idiomes auxquels il a fait des emprunts pour commencer à s'amuser avec *Finnegan's Wake*.

D'autre part il utilise à plein les procédés classiques de dérivation, et comme il emprunte parfois ses racines à d'autres langues, il lui arrive de se servir de leurs préfixes ou suffixes. Nous trouvons ainsi de nombreux diminutifs italianisants ou francisants.

Enfin il fait un large emploi des mots composés.

Dans *Finnegan's Wake* une nouvelle invention va entraîner le langage dans une surprenante aventure qui va déterminer toute l'organisation du livre. Au lieu de se contenter de juxtaposer les deux mots primitifs, Joyce va les contracter, les fondre.

C'est chez Lewis Carroll qu'on trouve les premiers exemples de cette nouvelle espèce de mots. Humpty Dumpty, constamment évoqué au cours de *Finnegan's Wake*, en fait la théorie à Alice dans *Through the looking-glass* en lui expliquant le poème *Jabberwocky*. Lewis Carroll la reprend à son compte dans la préface de *The Hunting of the Snark* :

« Cela paraît être aussi le moment d'attirer l'attention sur les autres difficultés verbales du poème. La théorie de Humpty Dumpty — celle des deux significations emballées dans un mot comme dans une valise — me semble propre à tout expliquer.

« Prenez par exemple les deux mots « fumant » et « furieux ». Figurez-vous que vous voulez les prononcer tous les deux, mais laisser dans le vague celui que vous allez dire le premier. Maintenant, ouvrez la bouche et parlez. Si vos pensées penchent si peu que ce soit du côté de « fumant », vous direz, « fumant-furieux » ; si elles tournent, ne serait-ce que de l'épaisseur d'un cheveu, du côté de « furieux », vous direz « furieux-fumant » ; mais si vous avez ce don des plus rares, un esprit parfaitement équilibré, vous direz « frumieux ». »

Dans cet exemple, le mot contracté fonctionne exactement de la même façon qu'un mot composé ordinaire : ce sont deux significations qui s'ajoutent, A et B ; je puis symboliser le mot ainsi : (A B).

Mais Lewis Carroll lui-même ne s'arrête pas là. Il poursuit :

« Ainsi, lorsque Pistol prononça les célèbres paroles :

« Sous quel roi, dis, pouilleux ? Parle ou meurs ! »

« A supposer que le juge Shallow ait tenu pour certain que c'était soit William, soit Richard, mais sans toutefois être en mesure de spécifier lequel des deux, de telle sorte qu'il n'ait pas eu la possibilité de dire l'un des noms avant l'autre, on ne doute pas un instant que, plutôt que de mourir, il se fût écrié : « Rilchiam » ! »

Ici cela veut dire : William ou Richard ; c'est une alternative. Par l'emploi de mots de cette sorte je vais pouvoir raconter plusieurs histoires à la fois. Un des passages les plus fameux de *Finnegan's Wake, the Mookse and the Gripes*, fable traduite du javanais, superpose *the Mock-turtle and the Gryphon* (la tortue fausse et le griffon) de Lewis Carroll, à *the Fox and the*

Grapes (le renard et les raisins) de La Fontaine. Chacun de ces mots pourra devenir comme un aiguillage, et nous irons de l'un à l'autre par une multitude de trajets. D'où l'idée d'un livre qui ne raconte pas simplement une histoire mais une mer d'histoires.

Ce nouveau type de mot contracté : A ou B, je puis le symboliser ainsi : (A, B).

Joyce va souvent empaqueter dans le même sac trois, quatre mots ou plus. Certains parmi ceux-ci pourront s'allier en mots composés, ou, dans une autre lecture, se détacher l'un de l'autre. Pour le lecteur, souvent, se dessinera à l'intérieur de cet ensemble un mot auquel Joyce lui-même n'avait jamais pensé ; or il est impossible de refuser droit de cité à cet intrus, de l'identifier comme tel. Les mots acquièrent ainsi un pouvoir germinateur, ce sont, comme dit Joyce, des « mots fermentés ».

On peut donc symboliser ainsi la structure générale du mot contracté : (A, B, C,...).

Dans ma lecture, je ne vais évidemment retenir qu'un ou deux de ces sens. Ce n'est là qu'une accentuation, qu'une mise en évidence, de ce qui passe pour les mots les plus courants. Il est rarissime qu'il soient univoques. La plupart ont des acceptions diverses distinguées par le dictionnaire, et je n'en utilise qu'une seule lorsque je lis une page. Si je réussis à redonner au mot la quasi-totalité de sa signification, à rassembler dans mon emploi ces sens en général exclusifs les uns des autres, je rends au langage sa cohérence effacée, je fais de ces mots une utilisation poétique, car je fonde à nouveau leurs significations ; je me replace en leur noyau germinateur. De même Joyce dans *Finnegan's Wake* va faire de ces mots contractés un emploi soit prosaïque, lorsque leurs significations ne fonctionnent qu'alternativement, soit poétique lorsqu'elles fonctionnent simultanément, lorsque la formation du mot

lui-même par conséquent apparaît comme immédiatement justifiée.

D'autre part, pour que la contraction puisse avoir lieu, il est nécessaire qu'il y ait entre les deux ou trois mots primitifs quelques lettres ou syllabes communes. Le mot contracté est donc toujours une allitération contractée. Or l'allitération, dont la rime n'est qu'une espèce, est le procédé poétique par excellence puisqu'il consiste à faire tendre le langage vers cet idéal de cohérence absolue dans lequel son et sens seraient enfin solidement liés par des lois. Écrire un sonnet consiste à inventer une phrase dans laquelle l'unité logique apparaît au travers d'une unité rythmique, où les mots sont liés non seulement par leurs relations grammaticales, mais en même temps par leurs ressemblances sonores.

Le mot contracté apparaît dans le texte de Joyce comme un cas particulier de son emploi extensif de l'allitération. Tout le langage de *Finnegan's Wake* est une sorte de préfiguration de cet état vers lequel nous désirons que le langage tende. Il est un rêve sur le langage.

Cette unité entre le sens et le son d'un mot se réalise de la façon la plus marquante dans le calembour étymologique tel qu'on le trouve dans le *Cratyle* ou dans certains textes de Michel Leiris. « Glossaire : j'y serre mes gloses ». On lie le mot à un autre, ou même à une phrase, de sonorité comparable qui l'explique. Leiris laisse les deux membres de l'équation à côté l'un de l'autre. Joyce les contracte en un seul par des modifications orthographiques. *Time: the pressant* (époque : le pressant). Nous avons un terme de la forme : A, c'est-à-dire B. Le présent, c'est-à-dire ce qui presse.

Mais d'ordinaire le calembour est une figure humoristique et sarcastique : il vous réserve une surprise. On vous révèle que le mot que vous aviez cru lire ou entendre

n'était qu'une apparence et que la signification véritable qui se cache dessous est tout autre. Non point A mais B.

Lorsqu'on attend spécialement un mot dans une phrase, je peux en glisser subrepticement un autre qui lui ressemble, de telle sorte que j'aurai, même sans modifications orthographiques, un terme de la forme calembour. Pour que ce mot soit attendu, il faut que la phrase dans laquelle il se trouve soit déjà connue, d'où l'importance particulière que revêtent pour Joyce les lieux communs, les formules les plus fixées, en particulier celles du rituel catholique.

Les déformations que Joyce fait subir aux lieux communs nous en délivrent. Il est certes très agréable de devenir capable de lire à travers ces expressions rabâchées des histoires ahurissantes, mais ces histoires ahurissantes ne prennent tout leur sel que lorsqu'on a perçu la formule qui les sous-tend. Dans la vie quotidienne, c'est devant le lieu commun que nous nous trouverons, et Joyce nous aidera à le transformer, mais à l'intérieur de *Finnegan's Wake*, c'est souvent l'opération inverse qui se passera : je m'apercevrai en lisant une histoire bizarre que finalement c'est tel lieu commun qui en fait l'unité. La lecture de *Finnegan's Wake* devient incomparablement plus aisée et plus fructueuse à partir du moment où l'on commence à reconnaître les lieux communs joyciens classiques.

Ainsi il ne les détruit nullement ; ce qu'il veut, c'est nous les faire considérer sous un nouveau jour et finalement nous aider à retrouver leur sens originel, leur nouveauté. Ici l'aspect poétique est exactement l'envers de l'aspect humoristique. A la dénaturation sarcastique (non point A mais B) qui pour fonctionner comme telle implique que ce soit A qui apparaisse d'abord, répond, lorsque c'est B qui se présente le premier à ma conscience, une réinstauration poétique (non seulement B mais aussi A).

On peut considérer la parodie comme une extension du calembour. Au lieu de suivre seulement un mot ou une formule, on suit tout un texte, non point en général dans son détail, mais dans son style, dans son allure. Ainsi on aura l'impression qu'un passage décrit ou raconte tel genre d'histoire, et on s'apercevra soudain qu'il s'agit de tout autre chose. On trouve dans *Ulysse* d'étonnants exemples de parodie, par exemple le passage où Joyce s'amuse à nous décrire une boîte de sardines dans le style de Sir Thomas Malory. Cela a l'air d'un roman de moyen âge qui nous célèbre de merveilleuses aventures de chevaliers, en réalité il ne s'agit que de Léopold Bloom. Nous avons un texte à deux foyers de signification, l'un illusoire, l'autre solide.

Dans *Finnegan's Wake* nous assistons à une généralisation de la parodie en ce sens qu'il sera impossible de décider laquelle des deux lectures est meilleure que l'autre. On s'apercevra perpétuellement qu'une autre histoire se raconte sans que l'on puisse jamais en éliminer une.

(... since in this scherzarade of one's thousand one nightinesses that sword of certainty which would indentifidide the body never falls...)

(... Puisque dans cette scherzarade des mille et une puissances nocturnes de chacun, cette épée de certitude qui pourrait indentiviser le corps ne tombe jamais...)

Scherzarade: (scherzo, charade, shéhérazade...)

Nightinesses: (nights, mightiness...)

Sword: (sword, word...)

Indentifidide: (index, identify, divide...)

Nous étions parti des mots qui n'étaient pas dans le dictionnaire anglais, nous pouvons voir maintenant que très souvent ceux qui y sont doivent être lus de la même manière.

Mais c'est grâce à la notion de lapsus que nous arriverons le mieux à saisir la nature du langage de Joyce.

Si je prends une réduction en anglais courant de la parenthèse que je viens de citer :

« *In this scherzo of one thousand one nights that word of certainty that would identify the body never falls* », toutes les différences peuvent être interprétées comme des lapsus significatifs conscients ou inconscients exprimant la personnalité de Joyce, projetant son rêve à travers sa lecture de cette seconde phrase. Mais prenons bien garde que cette réduction à l'anglais normal est arbitraire. Je puis en faire une autre et interpréter de nouveau toutes les différences comme lapsus.

Certes pour la plupart des pages de *Finnegan's Wake*, Joyce a dû partir d'un texte primitif assez simple, mais il s'est arrangé pour pousser son travail suffisamment loin pour que l'on ne puisse plus identifier celui-ci. Il est donc absolument vain d'essayer de réduire une fois pour toute *Finnegan's Wake* à ce qu'il serait en dehors de son langage particulier. *Finnegan's Wake*, c'est d'abord un trésor des lapsus possibles en anglais.

Joyce prend un texte, on pourrait presque dire n'importe lequel, il rêve sur lui, il déchiffre à travers lui un autre texte qu'il y intègre et qui devient aussi important que le premier, qui joue exactement le même rôle que lui. Ils sont réciproquement clefs l'un de l'autre.

Mais ce n'est pas seulement dans la constitution du livre que la notion de lapsus joue un rôle fondamental, c'est aussi dans son déchiffrement, car, si nous voulons lire une page de *Finnegan's Wake*, il nous faut nécessairement prendre de nombreux mots autrement qu'ils sont écrits, abandonner une partie de leurs lettres et de leurs significations possibles. Tout lecteur fait un choix parmi ces agglomérats de caractères et de vocables selon le sens qui se présente à lui. C'est par conséquent un portrait de moi-même qui se constitue lorsque je promène mon regard sur ces pages, portrait d'abord très vague, mais qui va pouvoir se préciser de plus en

plus à mesure que j'entre dans le jeu des métamorphoses de mots.

Finnegan's Wake est ainsi pour chacun de nous un instrument de connaissance intime, car ce portrait de moi-même que j'y discerne, ce n'est pas celui que j'aurais dessiné avant la lecture. Ces phrases dont l'orthographe ambiguë me contraint de les interpréter au moyen d'innombrables lapsus, servent de catalyseurs à ma conscience, rongent et minent peu à peu les étages de ma censure.

Ce n'est donc pas, comme on le dit souvent, la simple description d'un rêve, mais une machine à provoquer et faciliter mes propres rêves.

Si Joyce y a mis le plus d'éléments historiques et littéraires possibles, ce n'est pas dans le dessein d'augmenter notre culture générale, mais c'est pour que chacun de nous puisse en reconnaître quelques-uns et par conséquent pénétrer à l'intérieur du jeu qu'il nous propose. Il est clair pourtant que le texte nous parlera d'autant plus et d'autant plus vite que nous aurons une culture historique et littéraire qui recouvrira mieux la sienne.

Si différents, si particuliers, si arbitraires même que puissent être les premiers abords, à partir du moment où ma lecture se reprend, où j'entre dans le mouvement même par lequel le texte se constitue, je reproduis un moment de la création littéraire de Joyce. Ce n'est donc pas seulement à la révélation de mon rêve individuel que Joyce me convie, mais à une situation de celui-ci dans une conscience plus vaste, mais à un dialogue dans lequel mon rêve et le sien et celui des autres lecteurs doivent pouvoir se conjuguer pour la constitution et l'élucidation d'un rêve commun, nouvel éclairage universel de tous les mots, de toutes les formules et de tous les récits qui traînent dans nos mémoires et dans nos rues.

C'est pourquoi la meilleure façon de faire connaissance

avec *Finnegan's Wake* est de l'entendre lire à haute voix. Le lecteur est obligé de faire un choix, d'adopter une prononciation, et peu à peu, entraîné par le rythme et le ton du texte, il se met à l'animer et en quelque sorte à le jouer. Il commence ainsi un travail qui s'achève dans l'esprit de l'auditeur pour qui ces phrases deviennent semblables à celles que l'on entend en rêve. Joyce a fait lui-même un admirable enregistrement de quelques pages de son livre.

Mais, et c'est ici que nous atteignons la pointe extrême de cette aventure sur le langage, la lecture à haute voix va rencontrer parfois des obstacles quasi insurmontables : ce sont les mots de cent lettres qui parsèment l'ouvrage et que l'œil ne peut arriver à saisir d'un seul coup. *The hundredlettered name again, last word of perfect language* (le nom de cent lettres à nouveau, dernier mot du langage parfait). Ces mots ne peuvent être interprétés que comme des bruits : le tonnerre, l'écroulement, la toux, etc., ils jouent donc dans le texte le même rôle que des onomatopées, mais ils sont formés non seulement d'une agglomération de lettres, mais d'une agglomération de mots ; ce sont des onomatopées développées ; le bruit y est non seulement reproduit, il est épelé dans sa signification. Ils représentent l'extension limite du calembour étymologique, la pointe de l'effort pour mettre d'accord son et sens ; ils sont l'expression en même temps de son inachèvement, de son échec, de la distance qui sépare le rêve sur le langage qu'est *Finnegan's Wake* de cette transformation effective qu'il nous préfigure.

L'ORGANISATION DU RÊVE

Ces mots à double sens liés dans des phrases à double sens s'organisent en histoires à double sens. Celles-ci ne vont pas seulement se juxtaposer les unes aux autres,

mais le début des nouvelles apparaîtra à travers la fin des précédentes, mais certaines apparaîtront à travers les épisodes d'une autre, toutes les aventures particulières mises en œuvre pouvant se présenter finalement comme les différents chapitres d'un récit unique s'étendant sur toutes les pages et sur tous les temps.

De même que les mots changent dans cette narration changeante, de même que les épisodes, chapitres, exemples, détails se transforment les uns dans les autres, transparaissent les uns au travers des autres, de même les personnages, qu'ils viennent de la réalité ou de la fiction, matériaux de ce rêve, vont se contracter les uns dans les autres, muer l'un dans l'autre, désignés par des noms perpétuellement changeants.

Mais de même que, pour pouvoir faire des mots-valises, il est nécessaire que les mots primitifs aient une partie commune, des lettres semblables, de même pour contracter les personnages il faut qu'ils aient une fonction commune, que l'on puisse à certains égards les considérer comme semblables.

« *In fact, under the closed eyes of the inspectors, the traits featuring the chiaroscuro coalesce, their contrarieties eliminated, in one stable somebody...* »

(En fait, sous les yeux fermés des inspecteurs, les traits constituant le clair-obscur se condensent, leurs contradictions éliminées, en un stable quelqu'un...)

C'est donc l'alphabet, la grammaire générale de ce qu'est pour lui un récit, et surtout des personnages qui s'y rencontrent, que Joyce va s'efforcer de dégager.

Dans un rêve, ou dans ce rêve éveillé qu'est la lecture d'un ouvrage de fiction, il y a toujours un personnage central, c'est le rêveur. Dans le récit que je lis, il y a toujours un personnage auquel je m'identifie, dont je vis par procuration les aventures, dont je joue le rôle dans le théâtre de mon rêve.

Le personnage auquel Joyce va s'identifier en rêvant

sur des récits, auquel nous allons nous identifier en rêvant sur le résultat de son rêve actif, par exemple Tim Finnegan dans la ballade qui donne son nom au livre et qui en est un des principaux points de départ, le héros en général, chacun de nous, *everyman*, il l'universalise sous des noms de trois mots commençant par les initiales H. C. E.

« *The great fact emerges that after this historic date all holographs so far exhumed initialled by Haromphrey bear the sigla H. C. E. and... it was certainly a pleasant turn of the populace which gave him as sense of those normative letters the nickname Here Comes Everybody. An imposing everybody he always indeed looked, constantly the same as and equal to himself and magnificently well worthy of any and all such universalisation...* »

(Le grand fait émerge qu'après cette date historique tous les manuscrits originaux exhumés jusqu'à présent initiallés par Haromphrey portent les sigles H. C. E. et... c'était certes de l'esprit de la part de la populace que de lui attribuer, sens de ces lettres normatives, le surnom Here Comes Everybody (ici vient quiconque). Un imposant et convaincant Quiconque il apparaissait certes toujours, constamment semblable et égal à soi-même et magnifiquement bien digne de toute universalisation de ce genre...)

H. C. E., Here Comes Everybody, à cette place de la phrase vient tout héros ou tout lecteur. A travers toute une succession de jeux de mots et de traductions, il recevra quantité d'autres appellations : Earwicker, Persse O'Reilly, etc.

Le héros principal d'une histoire n'est pas forcément masculin, le lecteur peut être une lectrice, mais surtout il y a pour moi dans tout récit un autre personnage très important, celui auquel j'identifie la personne qui a le plus d'importance dans ma vie, en particulier ma femme. Cette seconde figure générale, correspondant

féminin d'H. C. E. est désigné par les trois initiales A. L. P.

Dans tout texte, moi, lecteur, je me trouve en présence d'un autre personnage encore, celui qui *somehow and somewhere... wrote it, wrote it all, wrote it all down* (d'une certaine manière et quelque part... l'écrivit, l'écrivit d'un bout à l'autre, coucha tout cela sur le papier). Dans *Finnegan's Wake*, c'est Joyce.

Or dans cette histoire de moi-même que l'on raconte, je ne m'apparais pas comme je voudrais m'apparaître : on étale toute mes fautes, sinon je ne me reconnaîtrais point. L'auteur, le véritable auteur, celui qui révèle ce qui n'était pas encore connu, ce que l'on avait oublié, ce que bien souvent on aurait préféré tenir caché, aux autres et même à soi-même, c'est Cham découvrant la nudité de son père, c'est Sem qui en assume la faute ; il est nommé *Shem the penman*, Shem l'écrivain.

C'est grâce à lui que nous connaissons H. C. E., nous-mêmes et n'importe qui d'autre, mais dans la mesure où il révèle ce qu'H. C. E. préférerait laisser dans l'ombre, il est son ennemi, il se révolte contre celui sans qui il n'existerait pas, contre son père, il se met hors la loi ; il est donc normal qu'il s'exprime par des mots hors-dictionnaire.

« *Sniffer of carrion, premature gravedigger, seeker of the nest of evil in the bosom of a good word...* »

(Renifleur de charogne, fossoyeur précoce, chercheur du nid du mal dans le sein d'un bon mot...)

Par l'intermédiaire de Shem, successeur et fils d'H. C. E., nous savons non seulement ce qu'il était et ce qu'il est, mais aussi, par cette mise hors la loi, qu'il n'est pas ce qu'il prétend être et ce qu'il voudrait être. Aussi apparaît le jumeau ennemi de Shem, *Shaun the postman*, Shaun le facteur, qui doit porter la lettre écrite par son frère, Shaun, ce fils parfaitement adapté dans lequel le rêve paternel se réalise, qui pourra se montrer tout

entier, débarrassé de ce qui faisait la honte de son père.

Il est l'espoir de la famille, la satisfaction de ses parents, l'idole des demoiselles qui lui chantent :

« *Unclean you art not. Outcaste thou are not... You are pure. You are pure. You are in your puerity.* »

(Tu n'êtes pas sale. Vous n'es pas un paria... Vous êtes pur. Vous êtes pur. Vous êtes dans votre puereté.)

Mais ce rêve d'un père ne peut se réaliser que grâce à la connaissance de ce qui s'est passé. Shaun vainc toujours Shem, mais il ne peut exister sans lui, et lorsque Shem racontera l'histoire de Shaun, il réussira toujours à dénicher ses fautes et ses échecs. Dans la mesure même où elle se réalise, la figure de Shaun se révèle comme une nouvelle version de celle d'H. C. E.

Frères ennemis, Shem *the bold· bad bleak boy of the storybooks* et Shaun *the fine frank fairhaired fellow of the fairytales* se battent pour la conquête de la jeune Iseut. A ces cinq personnages liés s'opposent deux isolés, homme et femme, le vieux et la vieille, le célibataire et la veuve.

Comme tout rêve est une interprétation du réel, Joyce va figurer l'aspect naturaliste de toute littérature par l'évocation centrale d'une taverne dublinoise et de sa maisonnée. Chacune des figures étant un rassemblement de personnages, elles ne vont pas rester enfermées en elles-mêmes, elles vont se multiplier, et se conjuguer. Chacune est un foyer d'irradiation.

Voici la liste des membres de la famille avec les nombres qui leur sont associés, dans les noms qui leur sont donnés pour le mime de Mick, Nick, and the Maggies.

1. Hump : H. C. E.

2. Ann : A. L. P. Elle se divise souvent en deux tentatrices aux initiales *p* et *q*.

3. Chuff : Shaun. Il se divise en trois jeunes gens : every Tom, Dick, and Harry.

4. Glugg : Shem. Il se divise en quatre vieillards : les quatre évangélistes, qui se divisent eux-mêmes en douze membres du jury, les apôtres.

5. Saunderson.

6. Kate.

7. Izod : Iseut. Elle se divise en sept (les couleurs de l'arc-en-ciel) ou vingt-huit (les jours du mois lunaire) jeunes filles.

Marc, un des évangélistes, est en même temps le roi Marc (H. C. E.), supplanté par le jeune Tristan (Shaun) dans l'amour d'Iseut. De même dans John on peut lire Shaun, etc.

Finnegan's Wake doit pouvoir être lu en partant de n'importe quelle page. On ouvre au hasard et l'on trouve une plaisanterie ou une pensée qui vous attache. Pour bien marquer cela, Joyce commence son livre au milieu d'une phrase, le termine au milieu d'une phrase qui peut se raccrocher à la première, l'ensemble formant ainsi un cercle. Néanmoins le livre tel qu'il se présente a forcément un début, un milieu et une fin. Nous aurons donc une structure linéaire à laquelle se superpose une structure circulaire.

Il y a quatre parties principales, divisées elles-mêmes en morceaux, dix-sept en tout, qui possèdent chacun une forte unité de rythme, de ton, de style, et de thème.

Il est tentant et justifié d'appliquer à cette organisation générale une grille comme on peut appliquer l'*Odyssée* à Ulysse. Mais toute grille venant de l'extérieur, dont on aura pu montrer qu'elle s'applique, qu'on aura pu lire et retrouver dans l'ouvrage, ne sera jamais qu'une parmi toutes celles que Joyce a essayé d'y intégrer, elle n'en rendra compte que partiellement, elle ne sera qu'un de ses matériaux. Il est donc nécessaire d'essayer de saisir comment l'ouvrage se dispose ainsi

de par sa logique intérieure, et l'on s'aperçoit vite que c'est sur le système des personnages généraux que l'arrangement du livre se fonde avant tout.

On peut décrire ainsi la succession linéaire des chapitres :

I

1. L'histoire de Finnegan qui donne son titre au livre se présente sous une énorme amplification et donne naissance à toutes sortes d'autres récits au travers desquels se discernent peu à peu les constantes qui définiront H. C. E.

2. Portrait et vie d'H. C. E. Les bruits qui courent sur son compte.

3. Enquête sur le scandale causé par H. C. E. Sa faute dans le parc. Il est jugé sommairement et condamné.

4. Révision du procès d'H. C. E. On ne peut savoir la vérité sur lui que par l'intermédiaire d'un document de première importance : la lettre qui lui a été adressée par A. L. P., rédigée par Shem, transmise par Shaun.

Ces quatre premiers morceaux forment un bloc de style assez uni, une seconde amplification de la ballade de Finnegan.

5. Examen de cette lettre qui est évidemment *Finnegan's Wake* même. A bien des égards, les quatre morceaux précédents étaient un long prélude, et c'est ici le véritable commencement du livre.

6. Douze questions à propos de ce texte avec leurs réponses.

7. Portrait, vie et jugement de Shem l'écrivain. Il est condamné par lui-même, absous par sa mère.

8. Portrait et jugement d'A. L. P. qui relie Shem à H. C. E. Deux blanchisseuses qui lavent le linge sale d'H. C. E., effaçant ainsi le dommage que lui a fait

Shem, parlent de son épouse Anna Livia. Celle-ci s'identifie de plus en plus avec la rivière elle-même, et nous sommes ainsi ramenés une nouvelle fois au début du livre : *riverrun*. Ainsi s'achève la troisième amplification de la ballade de Finnegan.

II

1. Le mime de Mick, Nick, et les Maggies. La lutte de Shem et Shaun pour la conquête d'Iseut.

2. Les deux jumeaux font leurs devoirs de classe. Le texte se présente tout entouré d'annotations.

3. Un épisode des aventures de Butt and Taff (Shem et Shaun) à la télévision, commenté et jugé dans la taverne d'H. C. E. par ses douze clients.

4. Dans les batailles pour la possession d'Iseut, ce n'est pas seulement Shem qui est supplanté, c'est H. C. E. lui-même, le roi Marc, par le jeune Tristan, Shaun. Les quatre vieillards enregistrent l'événement.

III

1. Shaun est le personnage principal de cette troisième partie. Nous le voyons d'abord questionné par le peuple dont il est l'espoir. Il s'efface progressivement.

2. Il s'appelle Jaun maintenant, il est aux prises avec les vingt-huit jeunes filles dont il est l'idole. Il s'efface à nouveau. A la fin, il n'est plus que Haun.

3. Sous le nom de Yawn (bâillement), il est à son tour soumis au jugement. Incapable de se défendre seul, il laisse la parole à son père H. C. E.

4. Les quatre vieillards entourent le lit où dorment H. C. E. et A. L. P.

IV

Ce dernier morceau reprend tous les thèmes du livre. C'est le matin, le renouveau, le jour qui recommence. Nous avons vu John devenir Shaun, puis Jaun, Haun, Yawn, et down, nous le retrouverons maintenant sous la forme de dawn, l'aurore. Toutes les histoires que nous avons rencontrées peuvent être lues d'une façon nouvelle, par exemple l'histoire de Finnegan, et nous sommes ramenés au premier morceau.

La liaison entre le début et la fin, l'annonce des thèmes et leur reprise, est soulignée par le parallélisme des deux dialogues entre Mutt et Jute, Muta et Juva.

La figure géométrique au milieu du chapitre des devoirs scolaires joue le rôle d'un centre de symétrie : avant elle, les annotations dans la marge de droite étaient dans le style de Shaun, celles de gauche dans celui de Shem, après c'est l'inverse, avant elle c'est le côté de Shem, après c'est le côté de Shaun, les deux chapitres qui leurs sont consacrés se trouvant à la même distance. En reliant le dernier morceau au premier, nous nous trouvons devant un cercle divisé en seize sections dont les points cardinaux sont H. C. E., Shem, l'opposition des frères, Shaun qui nous ramène à H. C. E.

Quant aux quatre parties principales, désignées par des chiffres romains, il est facile de les relier aux dimensions temporelles fondamentales de tout instant et donc de tout événement. La première correspond au passé, à l'histoire. La seconde au présent, le spectacle et l'étude. La troisième à l'avenir tel qu'on le rêve, la quatrième à l'avenir tel qu'il se réalise et tel qu'il deviendra passé. Les derniers morceaux dans chaque partie forment des transitions de l'une à l'autre. Le chapitre d'Anna Livia Plurabelle évoque le passage du passé au présent ; dans

l'épisode du roi Marc, au travers du présent le passé laisse place à l'avenir ; dans celui d'H. C. E. et A. L. P. dans leur lit, cette vision de l'avenir se révèle comme n'étant qu'un rêve du présent; dans le chapitre de l'aurore, nous avons le passage du présent à l'avenir ; la fin de ce morceau reprend le rythme d'Anna Livia Plurabelle dont il est le prolongement. Le début nous ramène à un immémorial passé.

O Tim Finnegan, H. C. E., incapable de paver avec les pierres attirantes et irisées qui conviendraient le seuil de cette brumeuse porte de corne que tu entrouvres entre nos têtes de dormeurs, je te prie d'accepter en hommage cette petite liasse de notes sèches que j'y dépose comme les modernes égyptiens suspendent à l'entrée de leur demeure, les jours de fête, un bouquet de quelques oignons.

MICHEL BUTOR

LIRE *FINNEGAN'S WAKE* ?

La parole arasée en laquelle, indéfiniment, sombre *Finnegan's Wake* se dessine pour nous avec plus de netteté dès l'instant où nous nous arrêtons de lire. Et c'est contre l'injonction d'un livre qui veut ignorer fin et commencement que, de guerre lasse — au point où il apparaît soudain impénétrable, nous suspendons notre lecture. La fin de non-recevoir que, ici et là, nous signifie la dernière œuvre de Joyce découle de notre refus plus encore que de son épaisseur propre. Mais de ce refus même nous n'avons que conscience partielle. La phrase qui surgit, soudain — illisible, et dont nous tirons argument pour interrompre notre lecture, — n'est guère plus obscure que celles que nous avons déjà pu parcourir : mais notre refus à lui seul transforme la page déchiffrable en page illisible, quand bien même nous savons que, avec le temps, elle n'échappera pas à notre prise. Et ce refus qui, pour nous, sur-le-champ, fait de *Finnegan's Wake* cet astre mort que pressentent déjà ceux qui ne l'ont jamais parcouru traduit aussi, à sa façon, l'essentiel de l'œuvre abandonnée.

Illisible, elle nous paraît du coup recouvrer son envergure véritable, — loin du tâtonnement que nous imposent, lorsque nous l'abordons, sa fragmentation vertigineuse, son acheminement dérisoire en regard du but qu'elle se propose : puis elle redevient, brusquement, ce bloc d'un désastre dont nous avions déjà, de loin, le pressentiment. Nous ne lisons pas davantage, et *Finnegan's Wake*, aussitôt, assume sa dimension réelle — grandit, dès que nous nous en séparons. Car l'illisible, en vérité, est le seul infini dont un ouvrage qui se présente comme le *monde écrit* puisse se prévaloir. Ce monde écrit, qui se mesure au monde vivant pour, enfin, se substituer à lui, est frappé, par analogie, d'un même mutisme. Tout est ramené à la parole, et la parole rentrera dans le silence. Mais,

cet ultime silence, Joyce rêve de le capter à son tour, et de l'insérer au cœur de son récit. Tel est le ressort de sa contention, de son ressassement, de son allégresse inexplicable. Et nous l'éprouvons tour à tour dans *Finnegan's Wake* sous les espèces de l'illisible comme sous celles d'une parole évidente jusqu'au truisme, qui surgit dans la rupture et dans la chute[1].

ANDRÉ DU BOUCHET

LES VEILLES DES FINNEGANS

Faites en sorte ce qui est à faire sorte et cela sera, là, notre feu lac incléman, ce grief vide d'où la cité d'Is se hisse (qu'atlante !) ; urbaine et orbaire, dessourds les profambres d'entre les wassères d'Erie.

Flache !

Houhou ! Dt où, chérines ? Albords, assayes ! Souspir de terre est enciellé.

Callinauvent, les filles des falaises, entonnent. Essoulée à la côte de samphire. De toi à toi, thouhou l'es thouha, qui là tout touhoutouhas. La même la proche, plus l'approche plus la même. O sosean ! Une famille une bande, une école, une esclavefilles. Quinante mais que douzelle par nonants andor vantades par octettes ayant decadendécades d'une illune par seule enfin. Dont chacune hardifférente des sémélés à son site. *Sicut campanules petalliferentes* calicent-elles en corollant autour de Botany Barie. Un zoli rêve de ces innocentes fillettes chéries.

Oyez ! Oyezoui ! Oyezouioui ! Le primace des Gaules, protonotoire, moi que moi, mitrogénérant dans l'état

1. Les fragments de *Finnegan's Wake* dont nous donnons ici une version correspondent à la majeure partie du prologue et à une partie importante du chapitre final.

libre sur ces ondes, est évullement sur le point de souffler un signazl d'orage. Inopération Oeirlacde Ilyeux, Méganésie, Habitant et le seulsauf mille îlots, Marches d'Ouest et d'Erien.

Ouid. Procréé sur l'ultime isle d'Irelande dans l'encyclique archipel irlandais, advenue leur fête de précréés anges saints de blanc vêtus, lesquelsemmi le parraineur du sien, Kevin, pauvre volontairement, s'étant vu accorder le praviloge d'un postcréé *altare cum balneo* de prêtre, au moment d'épouser l'unique et véritable croix, inventée et exaltée, en célibataire matrimonie au son des matines se leva et dauccident s'en vint et arriva en albe de drap d'or en notre Glendalough-le-vert sous conduite archangélique où eaumillieau des eaux jointes de la rivière Yssia et d'Essia la rivière sur celui du seul lac navigable de l'autre pieusement Kevin, ayant ciergé le trienun trishagion, barremi son mobile altel super bain, centripétalement dérama, diaconal serviteur des ordres hiverniens, à mi-chemin sur la susdite surface du lac de son épicentrique suprême lacustre Ile, de laquelle le lac est ventrifugale principauté, sur laquelle au lever, puissant et docte, Kevin s'en vint où son centre se ceint des circonfluents ruisselets d'Yshgafiena et d'Yshgafiuna, en un ennîlotté ruisselac rivilant un lacuste îlot, sur quoi une fois le subdiaconalr radeau bain *propter* altel échoué, d'huile extrêmement oint, escorté d'une prière, Saint Kevin n'attendit la troisième heure matutinale que pour construire une rubrique ruchebeillemielhutte de pénitent dans l'enclos de laquelle vivre en toute fortitude, des cardinales vertus acolyte, dont creusa le très saint Kevin le sol aréneux aussi profondément que la profondeur de la septième partie d'une pleine brasse, lequel excavé, le vénérable Kevin, anachorète, s'étant recueilli, s'avança vers le bordulac de l'ilerive où par sept et mainte fois, genouflechissant vers l'est, en toute ubidience à sextmidi de l'eau grégo-

rienne par sept fois retira et de joie, ambrosienne, eucharistique, rempli, autant de fois s'en retourna, portant cet autel privilégié *unacumque* bain, laquelle mainte et sept fois dans la cavité excavée, lecteur du liquide niveau, Kevin le très vénérable sur ce épandit par ce faisant que source soit où sec fût le sol, par lui de la sorte concréé, lequel dès lors, fort et parfait chrétien confirmé, Kevin le bienheureux, exorcisa sa sainte sœur l'eau, de façon que, docile alors, chaste perpétuellement, elle pût remplir à mi-hauteur son balnair-autel, lequel lavabéni, le très bienheureux Kevin, neuvièment enthrona, au centre concentrique de l'eau translatée, emmilaquelle, vêpres violettes advenues Saint Kevin, Hydrophilos, ayant ceint sa *cappa magna* de sable à la hauteur de ses reins chérubiniques, à solennelles compellines en son satie de sagesse s'assit, ce lavabéni, oùdélors, recréé *doctor insularis* de l'église universelle, gardien de la porte de la méditation, mémoire *extempore* proposant et intellect formellement considérant, reclus, avec une toute séraphique ardeur continuellement médita le prime sacrement du baptême ou la régénération de tout homme par affusion d'eau. Ouilli.

Latuvu ? Oupinion ? Nyets, je chance que j'imprêve me remuetmorer ou du même sourdre. Une sorte de chose ondirait toute tringollée donc pubablement cela resymble un pelvic ou quelque espèce alors étaille un aigu quadrangle d'un biais auxavirons de ohundixième d'une garcepelotela, gîtée avec ses haussouliers royal-irlandais dans la fouillée. Signes avant cours de rien qu'indice que venants encore en train de devenir en ce qu'un ici jadis ici-bas fût. Comme les fluillejours les éclos. Dans le veillage de la formenoire, *Nattenden Sorte;* lorsquà, virant en force et ravisée en fjord, la marannée des veillages est passé ; comme débile chandelle prenant souche de cinquantetcentes Brasies en

furie fumante force, temtem tamtam, le Phoenican se veille.

Passant. Un. Nous passons. Deux. De notre somme passons. Trois. Dans l'annivers grand aveillé d'un autre somme passons. Quatre. Venez, heures, soyez leurs !

Muta : Quodestnunc fumusiste volhvuns ex Domoyno ?

Juva : C'est le Vieux Tête à Bouillhowthe bouffant le haut du matin.

Muta : Il thorait odoir onde de fulmert comme ça à la barbe de l'hôte.

Juva : Dies est Dorminus master et commandant dilui annidieu.

Muta : Diminus l'aster ! Et pourrais-je piècesoir au couvant des foules quel est cil qu'ils ennuagent en procès ?

Juva : Khubadah ! C'est le Christantiennepreterre Ivec ses porterres de bonzos, pam pam plonkyplonk, les ghariwallahs, enterremouvant la cabrebataille des mourants.

Muta : Pongo da Banza ! Et pour m'asserrer druides éparses d'un bloc grand gars lui droit d'un bloc idem lieu ?

Juva : Corpulamment : et il est fondemenciellement théosophagoûté de tousse procédé.

Muta : Petrificationibus ! O horilde haraflamme ! Qui son diablehun à présent se réarrexe de dessous le memorialorum ?

Juva : Afronde filmement, afronde ! Fing Finf ! King King !

Muta : Ulloverum ? Fulgitudo ejus Rhedonum teneat ?

Juva : Sans arroule ! Jusqu'aux faîtes de son pif. Et l'uvideintia du savium est la fenicité de notre èrevic.

Muta : Pourquoi solement sourit le tout suprême avec un tel poureiroinique sur ses lèvres vermilleroides ?

Juva : Brouillebraille ! Eebrydime ! Il a misé son

queranne sur le bourclé gars mais il a démis sa couronne sur le Généralissime Eurasien.

Muta : Pillecrâneboude ! Le crédoublement velléiscule est donc ainsi paridicynique ?

Juva : Ut vivat volumen sic pereat pouradosus !

Muta : Apport argent sur stablecerte ?

Juva : Tempte à dime Horsaing !

Muta : Suc ? Il soiffe. Puis ?

Juva : Sec ! Egoutte egoutte ! Pluie.

Muta : Ad Pieballe et Purabelle ?

Juva : A Winne, malaverhomme og Sengs.

Muta : Si bien que lorsque nous aurons acquis l'unification nous passerons à la diversité et lorsque nous aurons passé à la diversité nous aurons acquis l'instinct du combat et lorsque nous aurons acquis l'instinct du combat nous passerons une fois de plus à l'esprit d'apaisement ?

Juva : A la lumière de la claire raison qui à nous s'ajourne de très haut.

Muta : Puis-je t'emprunter cet horderremystère, vieille peaudegan ?

Juva : Le voilà et je souhaite que ce soit ton vermissoire, moine d'Erien !

Tout a passé infraroute. Ore debout, lumière en laisse. Verse luire. Pour trancefixelicider. Fête des Tabornec-cles, scénopegia, descends ! Trêflœil, sois de notre brillant ! Et que chaque et chassé couple se croise complémenterre, petits egœufs, jaunes et blancs, dans un coloreux pancosmos. Avec un grand nourrlardmiammiam autour. Adieuveuille !

Pourtant n'est personne ici présent qui ne fut là auparavant. Seul en est l'ordre adautré. Néant est annulé. *Fuitfiat !*

Vois, le laux des laurés ores s'orielent bénédictivement quand sage et saint ont dit leur dit.

Finnfond, Faîtefinn, matine-toi ! Trousse-moi ces

amples grêves. La rose du lot est aujourd'hui pour rien. Épie. Prends l'atravaircielle et mets-toi au pas. Si solir sais, puett, aguette-moi dessous. Car le monticule-hommeneuf a misé une marge à l'immersion des annotions. L'innition a regagné sa mise.

Qu'est-ce qui a passé ? Comme cela finne ?

— Mets-toi à l'oublier. Cela Te reviendra seul de tous côtés. en tous gestes, en chaque mot. Vérité de ce jour, hérité de demain.

Avons-nous nourri des espérances ? Sommes-nous pour la liberté de livre-examen ? Pourquoipost quoi devantoù ? Un plainiplanifflyé liffeyisme assemblemente d'Eblania la horde conglommérée. Albord de l'indécise deltiuse Deva.

Oublie !

Doujour, ville ! Chfu ! Je farle, ici lfeuille. Chflui ! Les plis des nuits tous chus en foule en flots mes cheveux. Pas un bruit, choit. Chut ! Ni vent ni mot. Ce n'est qu'une feuille, rien qu'une feuille, puis des feuilles. Les bois, leur faste silence, à jamais. Comme si on était leurs petits poucets. Et à Robinson sur ormes perché. Verrement, ce sont mes noces dédormes. A moins que ? Au large ! Debout, homme des mousses, tu as si longtemps dormi ! Ou seul est ce dors me semble ? Sur tes palmes frondées. Affalé du cap aux pieds. Et bouffarde au bol. Du ber au ver, les yeux fermés, ô roi de Thulé. Il est temps de te lever, de te laver. La Norvena tire à sa fin. Je suis lfeuillie, ta dourée, c'est ainsi que tu m'appelais, vie meut m'être, oui ta dourée, la silve me solve, vieil exsageorateur. Tu en bavais, drâle. J'en étais, rameuse. Mais aussi en toi il y a un grand poète. Dresse-toi sur ton séant ! Mon grand. Je veux t'avoir pour moi nippé de frais. Avec ta grande ceinture verte toute neuve atour. Je suis si exquisément ravie de cette robe ma pluie feuillie. Je serai toujours ta fuillissante, n'est-ce-pas, mon charrie ? Môleveilleur mondabour ! Et ma

parafumée, elle ne va pas t'égoûter, urbaine de colognon, avec une larme de marais salaute. Sens! C'est Sourire des Alpes des Antans fonte d'Antan. Je file en narcine à tous les clins. A la barbe même de Houlth. Rnif? Rien que de la tourpe, monchamp. De la tourbe argile. Tu n'as tout de même ougluié tarbe en tarn, dis-moi, dans le brin du bas, tu sais? Chp? Mais ça, c'est les champignons, ils ont poussé cette nuit. Regrade, des aigres de toits en parcilés. Dôme sur digue, nombre en l'ombre. Et un roule capital pour jets olympiques. Doucement, Collisée! Regarde où tu marches, où tu vas heurter. Pendant que j'écarte les pollebelles. Regarde ce que j'ai trouvé! Un fétit pois. Et regarde par ici! Cet amer d'écumin. Menus moutards, mes doucets, on les a dans ce remonde tout seuls au large abandonnés? J'ai si longtemps parlotté. Comme tu disais. J'en ai le. Si je perde le souffle une minute ou deux ne dis rien, souviens-toi. Jadis c'est arrivé, cela se peut encore une fois. Moi tout ce temps dans les années profondes en souffrance, effarée de feuilles. Pour dissimuler la larme, les dispartis. C'est d'y penser. Les braves qui donnèrent leur. Les belles qui se furent. Tant de ceux qui sont poudre. Je vais recommencer en un jourdemain. Opinant à pic. Que tu seras content d'avoir été réveillé! Ah! Que tu te sentiras bien! Dès lors à jamais. D'abord nous tournons ici auprès de l'errinvague et alors c'est plus bon. Aussi côte à côte, retourne tes gonds, port des noces, nobligens de Londub! J'espère seulement qu'entier le ciel nous verra. Car je sens que je pourrais proche m'évanouir. Dans les profonds. Annaplus bond. Laisse-moi m'appuyer, rien qu'à peu, si tu m'as, grand chambardant costaud des marées. Toutes les fluilles sont floibles. Parfois. Comme ça. Tandis que toi tu es adamant toujours. Brrr, cette brise comme si de sibérinne! Telle la nuit des Apophanypes. Tu bondes bandes bats en moi bouche comme marque et flaches.

Ludegott des Lashlanns, comme il me fouette les joues ! Mer, mer ! Ici, môle, bief, île, pont. Où tu rencontres moi. Le jour rémémore-toi ! Mais là ce moment et nous deux seulement. Je n'étais qu'une gamine, fille d'un simple ferblantier. Et lui si bien frusqué, toujours prêt à se vanter, c'était mon père tout craché. Mais le gandin le plus fringant Shackvulle Strutt. Mais le roi des siffleurs. Scieoula ! Je parie qu'il se giclait du jus dans les yeux pour les faire briller et mieux m'effraviller. Mais baste, il m'aimait vraiment bien. Qui maintenant ira chercher des *Ne-m'oublie-pas* sur les pentacollines des Viklochutes. D'autres il y en aura, mais c'est fini pour moi. Et pourtant il n'a jamais su qu'avant on s'était vu. Nuit après nuit. Tellement que je mourrais d'envie d'y. Et en dépit de tout. Tantôt tu te dressais par devers moi, éclatant de rire, en ton écorce et ta brune boule de branches pour m'éventer de frais. Et je me tenais coite comme mousse. Et tantôt tu te ruais sur moi, sombre rugissant, comme une grande ombre noire, l'œil luisant pour me perce à vrille. Et je gelais à pierre fendre me priant de vouloir fondre. Trois fois en tout. J'étais alors la chérie de tout le modne. Une fille princiable. Et toi le Vulcaniking Sacergoth des mémères. L'invision de l'Indelonde. Et, par Thorror, tu en avais l'air ! Mes lèvres en furent livides à joie de peur. Comme presque maintenant. Comme ? Comme tu disais comme tu me donnerais les clefs de mon cœur. Et nous serions mariés jusqu'à ce que l'amor nous espart. Et même si l'amer nous espère. O mien ! Seulement, non, maintenant c'est à moi de donner. Comme douv elle-même dev. Et se fluit-il matinement alieu ? Illas ! Si seulement j'avais de meilleures vues pour t'épier à travers cette aubaie blanchissant. Mais tu changes, mon chauffroy, et changeant me délaisses, je le sens. Ou est-ce moi qui moi ? Je me confonds. M'éclaircissant et me rétrécissant. Oui, tu changes, marifils, et tu te tournes, je peux te sentir,

vers une femmefille des collines une fois de plus. Imlamaya. Et elle arrive. Nageant dans mon arrièrebain. Fondant sur ma queue. Rien qu'une menue bouffée agile rusée propre coquette qui deci delà dans l'air sautille. Salterella le ressaisit. J'ai pitié du vieux toi que j'ai connu autrefois. En voilà une plus jeune maintenant. Tâchez de ne pas vous séparer. Soyez heureux, ô chéris ! Puissé-je me tromper ! Car elle sera tendre avec toi comme moi-même j'étais tendre lorsque je sortis de moimère. Ma grande chambre à coucher bleue, l'air si tranquille, à peine un nuage. En silence et en paix. J'aurais pu rester là-haut à jamais si seulement. C'est quelque chose qui nous manque. D'abord nous émeut. Puis nous émiette. Et laisse-la pleuvoir à présent si elle le souhaite. Doucement ou fortement comme elle le souhaite. De toute façon laisse la pleuvoir car mon heure est venue. Faisais de moi mieume quand libre à liesse. Me disant toujours tout 'sen va si je m'en vais. Cent soucis, un tribut d'ennuis et y en a-t-il un qui me comprenne ? Un seul en mille ans de nuits ? Toute ma vie j'ai été vécue parmi eux mais maintenant j'ai fini par les haimer. Et je haime leurs petits tours tièdes. Et haime leurs moelleux méandres mesquins. Et tous les jets jaloux de leurs âmes menues. Et toutes les fuites filtrant de leur corps brutal. Quelle histoire dérisoire ! Et moi qui me laissais aller sans cesse à part moi. Et fredonnant tout le temps. Je vous croyais tous éblouissants et très nobles de port. Tu n'es qu'un cornichon. Je vous croyais toujours superbes à l'heure du triomphe comme à l'heure du remords. Tu n'es qu'un avorton. Chez moi ! Mes gens n'étaient pas de leur sorte là-bas au-delà aussi loin que je peux. Pour le chauve et le chiche et le chassieux, toujours bonnes à blâmer, les mégères de la mer ! Non ! Ni pour toutes nos folles farandoles dans leur tumulte fou. Parmi elles je puis m'être vue, allanuiva pulchrembellie. Qu'elle était superbe, la sauvage Amazia, quand

elle s'emparait de mon autre sein ! Et quand même elle serait bizarre, la fière Niluna, à vouloir arracher de mes propres cheveux ! C'est qu'elles le sont, les tempestueuses. Ho, hisse ! Hisse, ho ! Et le fracas de nos cris jusqu'à ce que nous ayons bondi, libres. Eauraivoile, qu'ils disent, ton nom ne me dût rien ! Mais je les haihaime c'est là et tout ce que je haime. Saoule en moi seule. Malgré toutes leurs fautes. Le trépasse. O fin amère ! Je m'esquiverai avant qu'ils soient levés. Ils ne verront jamais. Ni ne sauront. Ni ne me regretteront. Et c'est vieux et vieux c'est triste et vieux c'est triste et lasse que je retourne vers toi, mon père froid, mon père fou et froid, mon père furieux et fou et froid, jusqu'à ce que rien que sa taille que je vois de si près, ses crilomères et ses crilomères, ses sangloalanglots, me malselle et me mersalle et je me rue, mon unique, dans tes bras. Je les vois qui se lèvent ! Sauve-moi de ces fourches therribles ! Deux encore. Undeux réencores de sus. Là. Avelaval. Mes feuilles sont parties loin de moi. Mais il y a encore une qui s'accroche. Je la porterai sur moi. En souvenir de. Lff ! Si doux ce matin notre. Oui. Porte-moi dans tes bras, papa, comme tu as fait à la foire aux joujoux. Si je le voyais fondant sur moi maintenant les ailes blanc déployées comme s'il arrivait d'Archangelisk, je m'étonnerais pas de couler morte à ses pieds, têtée bêchée, rien que pour me débarbouiller. Oui, net. C'est là où. Au début. Nous passons à travers du gazon dechut le buisson vers. Chhut ! Une mouette. Des mouettes. Appels de loin. Arrivant, loin ! Fin ici. Nous alors. Finn, encore ! Prends. Bisedeltoi, mememoremoi ! Jusqu'à millefintoi. Lfr. Les clés de. Donnée ! Le chemin l'unique l'ultime l'aimé le long du

JAMES JOYCE

(*Traduction d'*ANDRÉ DU BOUCHET.)

LA CHÈVRE

A Odette.

« Et si l'enfer est fable au centre de la terre,
Il est vrai dans mon sein. »

MALHERBE

Notre tendresse à la notion de la chèvre est immédiate pource qu'elle comporte entre ses pattes grêles — gonflant la cornemuse aux pouces abaissés que la pauvresse, sous ce tapis en guise de châle sur son échine toujours de guingois, incomplètement dissimule — tout le lait qui s'obtient des pierres les plus dures par le moyen brouté de quelques rares herbes, ou pampres, d'essence aromatique.

Broutilles que tout cela, vous l'avez dit, nous dira-t-on. Certes, mais à la vérité fort tenaces.

Puis cette clochette, qui ne s'interrompt.

*

Tout ce tintouin, par grâce, elle ne l'entend guère qu'en faveur de son rejeton, c'est-à-dire pour l'élevage de ce petit tabouret de bois, qui saute des quatre pieds sur place et fait des jetés battus, jusqu'à ce qu'à l'exemple de sa mère il se comporte plutôt comme un escabeau qui poserait ses deux pieds de devant sur la première marche naturelle qu'il ren-

contre, afin de brouter toujours plus haut que sa portée immédiate.

Et fantasque avec cela, têtu !

Si petites que soient ses cornes, il fait front.

*

Ah ! ils nous feront devenir chèvres, murmurent-elles — nourrices assidues et princesses lointaines, à l'image des galaxies — et elles s'agenouillent pour se reposer. Tête droite, d'ailleurs, et le regard, sous les paupières lourdes, fabuleusement étoilé. Mais, décrucifiant d'un brusque effort leurs membres raides, elles se relèvent presque aussitôt ; car elles n'oublient pas leur devoir.

*

Ces belles aux longs yeux, poilues comme des bêtes, belles à la fois et butées — ou, pour mieux dire, belzébuthées — quand elles bêlent, de quoi se plaignent-elles ? de quel tourment, quel tracas ?

Comme les vieux célibataires, elles aiment le papier-journal, le tabac.

Et sans doute faut-il parler de corde à propos de chèvres, et même — quels tiraillements ! quelle douce obstination saccadée ! — de corde usée jusqu'à la corde, et peut-être de mèche de fouet.

Cette barbiche ; cet accent grave...

Elles obsèdent les rochers.

*

Par une inflexion toute naturelle psalmodiant dès lors quelque peu — et tirant nous aussi un peu

trop sur la corde, peut-être, pour saisir l'occasion verbale par les cheveux — donnons, le menton haut, à entendre que chèvre, non loin de cheval, mais féminine à l'accent grave, n'en est qu'une modification modulée, qui ne cavale ni ne dévale, mais grimpe plutôt, par sa dernière syllabe, ces roches abruptes, jusqu'à l'aire d'envol, au nid en suspension de la muette.

*

Point de galopade en vue de cela, pourtant. Nul emportement triomphal. Nul de ces bonds, stoppés, au bord du précipice, par le frisson d'échec à fleur de peau du chamois.

Non. D'être parvenue pas à pas jusqu'aux cimes, conduite là de proche en proche par son étude — et d'y porter à faux — il semble plutôt qu'elle s'excuse, en tremblant un peu des babines, humblement.

Ce n'est pas trop ma place ici, balbutie-t-elle ; on ne m'y verra plus ; et elle redescend au premier buisson.

*

De fait, c'est bien ainsi que la chèvre nous apparaît le plus souvent dans la montagne ou les cantons déshérités de la nature : accrochée, loque animale, aux buissons, loques végétales, accrochés eux-mêmes à ces loques minérales que sont les roches abruptes, les pierres déchiquetées.

Et sans doute ne nous semble-t-elle si touchante que pour n'être, d'un certain point de vue, que cela : une loque fautive, une harde, un hasard misérable ; une approximation désespérée ; une adaptation un

peu sordide à des contingences elles-mêmes sordides — et presque rien, finalement, que de la charpie.

*

Et pourtant voici la machine, d'un modèle cousin du nôtre et donc sentie fraternellement par nous, je veux dire dans le règne de l'animation vagabonde dès longtemps conçue et mise au point par la nature pour obtenir du lait dans les plus sévères conditions.

Ce n'est qu'un pauvre et pitoyable animal, sans doute, mais aussi un prodigieux organisme : un être — et il fonctionne.

*

Si bien que la chèvre, comme toutes les créatures, est à la fois une erreur et la perfection accomplie de cette erreur ; et donc lamentable et admirable, alarmante et enthousiasmante tout ensemble.

Et nous ? Certes nous pouvons bien nous suffire de la tâche d'exprimer (imparfaitement) cela.

*

Ainsi aurai-je chaque jour jeté la chèvre sur mon bloc-notes, croquis, ébauche, lambeau d'étude, comme la bête elle-même est jetée par son propriétaire sur la montagne ; contre ces buissons, ces rochers — ces fourrés hasardeux, ces mots inertes — dont à première vue elle se distingue à peine.

Mais pourtant, à l'observer bien, elle *vit,* elle *bouge un peu. Si l'on s'approche elle tire sur sa corde, veut s'enfuir. Et il ne faut pas la presser beaucoup pour tirer d'elle aussitôt un peu de ce lait,*

plus précieux et parfumé qu'aucun autre — d'une odeur comme celle de l'étincelle des silex furtivement allusive à la métallurgie des enfers — mais tout pareil aussi à celui des étoiles jaillies au ciel nocturne en raison même de cette violence et dont la multitude et l'éloignement infinis seulement font de leurs lumières cette laitance — breuvage et semence à la fois — qui se répand ineffablement en nous.

*

Nourrissant, balsamique, encore tiède, ah ! sans doute, ce lait, nous sied-il de le boire, mais de nous en flatter nullement. Non plus, finalement, que le suc de nos paroles, il ne nous était tant destiné, que peut-être — à travers le chevreau et la chèvre — à quelque obscure régénération.

*

Telle est du moins la méditation du bouc adulte.

Magnifique corniaud, ce songeur de grand style arborant ses idées en supporte le poids non sans quelque rancune utile aux actes brefs qui lui sont assignés.

Ces pensers accomplis en armes sur sa tête, pour des motifs de haute courtoisie ornementalement recourbés en arrière.

Sachant d'ailleurs fort bien — quoique de source occulte, et bientôt convulsive en ses sachets profonds ;

De quoi, de quel amour il demeure chargé,

Voilà, sa phraséologie sur la tête, ce qu'il rumine, entre deux coups de boutoir.

FRANCIS PONGE

CARNET DE L'ÉCRIVAIN

(Suite et fin.)

III

Voilà bien vingt ans que chaque année je me refuse la jacinthe qui enchanterait au printemps ma table de travail. Est-ce avarice ou modestie ? Est-ce pour le plaisir de ne pas faire la dépense ou parce que je me dis : c'est trop pour moi.

Signe flagrant de modestie. J'hésite, quand j'arrive devant un escalier mécanique, à le mettre en marche, si je suis seul.

Pourquoi, d'autre part, ai-je acheté ce foulard si cher, moins parce qu'il me plaisait que parce qu'il me ruinait. Comme par gageure, au risque de payer ce luxe de toutes sortes de sacrifices.

Peu de gens ont été capables, peu de gens que je connaisse, des mêmes éclats que moi dans la colère et dans l'amour, suivis aussitôt d'angoisses plus noires.
C'est du même ordre.

Il est aussi difficile de se faire connaître que de se faire oublier, mais de bien meilleure éducation, je veux dire moins vulgaire de ne prêter ni la main ni l'oreille à sa propre notoriété.

Certes, dans mon âme et conscience je n'ai jamais prétendu à rien. Je n'ai même peut-être prétendu qu'à n'être rien, comme si tout ce qui m'arrive était de trop, de ce côté du monde. Si j'ai eu quelque ambition, ce n'est sans doute que de ne rien devoir qu'à moi-même, de n'être en possession d'aucun bien que je n'aie mérité. Pour ce qui regarde l'intérieur, ambition, exigences presque sans limites.

Bien plus sensible au dépit d'avoir laissé se glisser une négligence dans mes ouvrages qu'à la satisfaction de les avoir faits et comme il est bien rare qu'il ne se trouve pas quelque chose à redire dans un livre, ma vie d'écrivain n'a été qu'un long martyre.

C'est reconnaître que, si l'on se respecte, on aimerait mieux n'avoir pas écrit que de l'avoir mal fait.

Un soir de dimanche, je rentrai chez moi juste pour entendre François Mauriac se confesser. On lui demandait quel est son plus grand défaut et il dit : « Celui qui me déplaît le plus, c'est la rancune. »

« Eh bien ! non, protesta Jacques Chardonne. Le plus grand défaut de François Mauriac, c'est de ne pas savoir se refuser le plaisir de blesser, quand il en a envie, et parce qu'il a le génie de l'invective, chacune de ses flèches empoisonnées porte mortellement. »

Comme pour donner raison à Chardonne, dans *La Table Ronde* qui venait de publier de larges extraits de mon *Mémorial*, parut le 1er novembre 1948 un texte de François Mauriac, où il me prenait à parti, sans me nommer, avec la dernière violence, ce qui a fait dire à quelqu'un : « Drôle de Table, où l'on se fustige en famille ! » Chose plus surprenante encore, la diatribe était placée, sans aucun rapport avec elle, en tête d'une lettre adressée à un chanoine sur *la grandeur du sacerdoce*, s'il vous plaît, à peu près comme un cheveu, un cheveu d'Érinnye, sur une soupe. A brûle-pourpoint,

pour prescrire sans doute des bornes à la sincérité, François Mauriac dénonçait comme intolérables les indiscrétions que j'avais commises en particulier dans mes *Chroniques maritales* et dans mon *Traité de l'Abjection*, prétendant que ces deux ouvrages, dans la mesure où ils poussent trop loin la confidence, auraient fait naître sur les lèvres des hommes un rire encore inconnu, celui du dégoût.

Rien dans les relations que j'avais entretenues depuis mon plus jeune âge avec son frère Jean, plus tard avec son fils Claude et avec lui-même, ne me préparait de sa part à ce genre de traitement.

J'avais beau me dire qu'il s'agissait là de l'éternel procès que fait une certaine dissimulation au cynisme, je demeurai meurtri, ulcéré.

Or, quelques mois plus tard, un jeudi, je déjeunais chez Mme Florence Gould et parmi les invités je reconnaissais François Mauriac. Il me tend la main. Je n'hésite pas à m'en saisir, tout en détournant la tête.

A peine assis à la droite de la maîtresse de maison, Mauriac fulmine contre l'ordre tout entier des Dominicains, pour atteindre bientôt personnellement le Père Brückberger, qu'il malmène en diable, à sa manière. Quelqu'un ose-t-il prendre la défense du moine, François : « Mon cher, comment voulez-vous que je pardonne à cet homme qui m'a traîné dans la boue ? » C'est le moment, me dis-je. Et me penchant sur la table (elle n'était pas ronde), pour apercevoir mon détracteur, je lui crie : « Mais, François Mauriac, vous m'avez traîné dans la boue, vous aussi, et je suis moins chrétien que vous, mais je vous pardonne. » Un peu étourdi par ce qu'il y avait d'imprévu dans l'attaque : « Voyons, Jouhandeau, gémit Mauriac, vous savez bien que c'est parce que je vous aime. — Aimez-moi un peu moins, je vous prie, et mesurez vos expressions. Le rire du dégoût m'est resté sur le cœur. Le reniez-vous ? —

— Jouhandeau, Jouhandeau, c'est que je songe à votre salut. — Il ne vous suffit pas d'assurer le vôtre ? Le mien me regarde. »

En 1952, *L'Express* me demande par téléphone ma photographie. Je ne refuse pas et n'y pense plus, quand me parvient une lettre de François Mauriac qui prouve bien qu'il m'aime. Il serait navré, me dit-il, si je pouvais penser qu'il fût à l'origine de l'article défavorable à mon endroit qui vient de paraître dans un journal auquel il collabore sans doute, mais qu'il ne dirige pas.

Je lui réponds que je trouve tout naturel qu'on me critique, que sans sa lettre je n'aurais pas su l'existence du pamphlet, attendu que je ne suis plus abonné à *L'Argus* depuis quinze ans. J'ajoute qu'une seule chose me surprend, c'est qu'on ait éprouvé le besoin de me demander ma photographie, pour la clouer au pilori. Je souligne en même temps les erreurs dont fourmille l'étude de Mme Giroud, qui tient *La Faute plutôt que le Scandale* pour une tragédie, alors que c'est un conte, et qui donne *Apprentis et Garçons* comme le bréviaire des pédérastes, alors que ce livre est tout ce qu'il y a de plus étranger à la question.

Nouvelle lettre de François : « Ainsi, me dit-il, vous ne saviez pas encore qu'à notre époque le Turc doit fournir sa tête » et d'excuser les jeunes femmes qui se font les griffes sur les auteurs qu'elles n'ont pas lus.

Enfin, il m'exhorte à crucifier ma chair, pour que je connaisse la douceur de vieillir et de mourir dans le Christ.

Aussitôt (reste à savoir si ce fut pour le rassurer ou l'exaspérer), je ne pus m'empêcher de lui faire savoir que, sans recourir à ces moyens violents, je goûte une sérénité parfaite.

Mais François refuse d'y croire, les exigences de la sensualité, selon lui et Paul Bourget, ne pouvant mourir qu'avec nous.

Ce que je pense du trouble des sens repose uniquement sur mes observations personnelles et mon expérience. Je crois que l'amour, qu'il soit ou non normal, est à base de duperie. C'est la Nature qui nous suggère les images qui nous hantent et que nous poursuivons selon notre tempérament avec plus ou moins d'ardeur. Approchons-nous l'objet de cette hallucination latente, naît la volupté. La plupart s'en contentent, mais si l'on est digne de la concevoir, la beauté se substitue vite au plaisir, et de la recherche de la beauté naît la passion, et la passion que l'on éprouve pour un être unique nous délivre de la sensualité et de la passion même, quand elle atteint son point de perfection qui est l'amour.

J'ai pu aimer les femmes et les hommes. J'étais porté avec plus de violence vers les garçons, mais toute ma vie fut une aventure à la recherche de « l'Être », quel qu'il fût, qui m'inspirerait un sentiment incomparable, par sa démesure même, « un Être », dont j'accepterais toutes les exigences et à qui j'immolerais toutes les miennes. J'ai connu « ce Moment » et c'est « ce Moment » même qui m'a installé dans l'Éternel. Désormais, je n'ai plus affaire à aucun être excepté dans ma reconnaissance, fixé que je suis au delà, dans l'Éternel.

Non, non, François Mauriac, faites savoir à Paul Bourget que notre sensualité meurt parfois avant nous.

Copie d'une lettre de F. Augieras que Gide connaissait (Abdallah Chaamba, 1952).

« Pour la possession d'un enfant par un vieillard, on entre, bien antérieurement au christianisme, sur un théâtre surtout nocturne, où des personnages, sortis du

plus lointain passé ou de je ne sais quel avenir, se querellent dans un style inconnu avec une vigueur et une énergie féroce, au cœur même du Ciel étoilé.

» C'est un fantastique théâtre de marionnettes, où la damnation est évoquée et jouée avec une barbarie, elle, véritablement proche de la terrible damnation.

» Mais peut-être n'est-ce qu'une œuvre sauvage, comme les boucliers Maoris que j'ai vus au Musée de l'Homme. »

Ma réponse à la lettre ci-dessus d'Abdallah Chaamba, auteur du *Vieillard et l'Enfant*, 1953 :

« Votre livre m'a intéressé. Je comprends qu'il ait passionné André Gide, mais c'est votre lettre surtout qui m'a donné la mesure de votre sensibilité, de votre éloquence aussi. Ce que vous dites de ce genre de tragédie y est exprimé avec sagesse et noblesse.

» Il me faut maintenant vous avouer que rien ne m'est plus étranger personnellement. Quand je serai tout à fait un vieillard, je ne sais ce qu'il adviendra de moi, mais ce que je n'hésite pas à proclamer, d'ores et déjà, c'est l'horreur physiologique, la répugnance invincible que m'a toujours inspirée l'enfance. Un enfant pour moi est un être inachevé, une espèce de monstre, un fœtus plus ou moins monté en graine. Mon plaisir n'a rien à faire avec cela, mais ma sollicitude. Moralement, je n'ai été capable envers les enfants que de respect.

» Trente-sept ans j'ai été professeur, en contact avec de jeunes garçons de onze à quatorze ans. Pas une fois, je n'ai été troublé par l'un d'eux, sans aucun mérite d'ailleurs de ma part... »

Peut-être m'aurait-il plu d'être seul de mon espèce, du moins ne l'aurais-je pas déshonorée tout à fait.

Quand le désir nous a quittés, le plaisir devient aussi incompréhensible à ceux qui l'éprouvèrent qu'à ceux

qui, faute d'y être appelés, nous reprochaient autrefois de le prendre.

Délivrés de cette espèce de servitude, songeons-nous à ce qu'elle nous a fait faire de pas, de gestes, de discours, on n'en revient pas, d'une telle complaisance de notre part. Étions-nous libres de la refuser ? Schopenhauer avait raison dans son principe, quand il constatait que l'homme est manœuvré par des forces obscures qui s'emparent de lui et poursuivent à travers lui leurs buts. Si, heureusement pour la richesse et la beauté de la vie, ces buts sont ceux de la Nature, plus hardie, aventureuse, déconcertante, déraisonnable que nous, je refuse de suivre dans ses conclusions le philosophe pessimiste et me voue de préférence à Platon, qui voyait dans la passion, « l'Enthousiasme », une sorte de possession divine.

« L'Ennemi de Dieu ! » Cette étiquette anathème, l'*Osservatore romano* vient de la coller sur le front de Marcel Jouhandeau.

Le journal du Vatican donne en première page et sur deux colonnes la vedette à l'auteur de *Chaminadour*, mais c'est pour le comparer au sadique anglais John Christie que l'on juge à Londres pour avoir assassiné plusieurs femmes.

Des attendus de l'*Osservatore romano* :

« Héritier de Gide, disait-on de lui ? Plus encore ! Il a été conduit au mal pas à pas et bien plus sataniquement que le *chétif Gide*. Un écrivain européen à qui Dieu accordait le rare privilège de pouvoir cheminer par les sommets sublimes, dignes de Pascal, a préféré descendre vivant dans l'enfer de la dégénérescence. Jouhandeau est le dernier maillon d'une chaîne sciemment infernale. C'est un ennemi déclaré de Dieu. Jouhandeau veut l'enfer et le dit ouvertement... Qu'il en soit à sa guise ! Qu'il soit infâme ! » (*Le Figaro littéraire* du 2 mai 1953.)

Il y eut certes un moment pathétique, ce dimanche 26 avril 1953, quand le coup parti du Vatican et que drainait à travers l'espace l'*Osservatore romano* m'atteignit au milieu de nos amis, par le truchement de ma femme que le téléphone venait d'instruire. Un peu plus tard, les journaux du soir nous parvenaient qui avaient retenu seulement les comparaisons les plus offensantes pour moi dans la diatribe.

Heureusement, il y a les enfants, à qui Dieu permet de rester imperméables à nos erreurs. Ma petite Céline, en effet, qui sentait confusément ce qu'il y avait d'atroce dans la situation où je me trouvais tout d'un coup précipité, n'hésita pas, sans comprendre, à venir m'embrasser, en s'écriant :

« Pauvre pépé ! »

Que lui importait, à elle, la colère des prêtres ! Elle me connaît, son cœur mon cœur. Nous rompons le pain ensemble chaque jour et dormons sous le même toit depuis des années.

Je n'oublierai jamais ce témoignage spontané que me rendit l'innocence.

Impossible cependant de ne pas me réveiller la nuit ou au milieu du jour pour me tâter, en me demandant si je ne suis pas le Diable.

On l'a décrété en si haut lieu.

Les uns pensent que la tempête a été soulevée par mon *Carnet du professeur*, qui révèle quelques misères de l'école libre. Je ne le crois pas. D'autres veulent voir là une conséquence du scandale causé par mon *Éloge de la Volupté* en Belgique, où je devais faire une conférence qui fut décommandée en 1951. Je ne le crois pas non plus.

Le Père N. a fait une enquête discrète auprès du Quirinal. Tous renseignements pris, le Pape, très soucieux de ses devoirs d'évêque de Rome, aurait chargé

quelques religieux qui l'entourent de surveiller les lectures des Romains. Or, l'an dernier, *La Feria Letteraria,* seul journal qui soit voué entièrement à la littérature en Italie, m'a consacré trois pages pleines, illustrées de photographies. On y lisait des extraits fort subversifs de mon *Algèbre des Valeurs morales* et un fragment d'une étude d'Eugène Marsan, qui a pour titre : *Jouhandeau ou le Souffle même de Satan.* Comment l'Église aurait-elle pu ne pas s'émouvoir ?

Comme je traversais d'un bon pas, quelques jours après l'esclandre en question, de grand matin, la place Victor-Hugo, j'entends qu'on m'interpelle. Je me retourne et me trouve en face d'un vicaire de notre paroisse. Me prenant affectueusement par les épaules, les yeux dans les yeux :

« J'espère, monsieur J., me dit-il, que vous n'allez rien changer à votre manière d'écrire. Nous y perdrions beaucoup, et aussi la Vérité. »

Quel réconfort je trouvai dans ce témoignage ! Moins précieux pour moi que parce qu'il me permettait de rassurer ma femme et ma fille, inquiètes au sujet des réactions d'un clergé auquel sans cesse elles ont affaire.

Mais c'est dans la cellule du Père Couturier, malade, en danger de mort à l'hôpital Bon-Secours, que je fus surtout pleinement rassuré. Dès qu'il me reconnut dans la porte, tout paralysé qu'il fût, autant qu'il put, il étendit ses bras pour m'embrasser. Des sanglots dans sa voix, je l'entendis me dire :

« Vous, Marcel, vous, l'Ennemi de Dieu ! mais c'est une infamie. Je vous connais depuis près de vingt ans. Ces gens fulminent contre un moulin à vent, auquel ils donnent votre nom. Moi, qui vous vois vivre, qui vous suis pas à pas depuis si longtemps, je vous le dis, leurs propos ne vous concernent pas. »

Parce que je me plais à certaines parties de cache-cache, on s'imagine que je suis capable de ne m'intéresser qu'au pire. Je suis de ces cambrioleurs qui oublient leur portefeuille dans le coffre-fort qu'ils font mine d'éventrer. Comique dans le sérieux, triste au moment de rire, n'ayant d'exigence que pour moi, quaker à quatre heures du matin, paladin à midi, coquin le soir, je me suis amusé parfois jusqu'aux larmes, ici dans le feu, là dans l'eau, coupable trop souvent, mais sans déchoir tout à fait jamais ou par amour ou pure gageure, optimiste jusque dans l'angoisse, eu égard à Dieu et à moi.

Ce n'est que par une sorte de renoncement total à la raison qu'on échappe à la folie.

On ne connaît guère les gens que par une toute petite réflexion qu'ils n'osent faire qu'à la faveur d'un concert ou d'un grand vacarme, et comme il faut prêter l'oreille, pour ne pas la perdre !

Il est des êtres dont l'histoire est si invraisemblable que plus leurs propos sont vrais, plus ils paraissent mentir, si bien qu'ils finissent par mentir, pour paraître véridiques. Peut-être même est-ce à cela que sont amenés fatalement ceux qui ne croient plus tout à fait à ce qui leur arrive ; ils le minimisent à leurs yeux, pour pouvoir seulement respirer. Leur seule existence est si extraordinaire qu'ils préfèrent en douter parfois plutôt que d'y croire, plutôt que de la croire possible, de peur d'en courir le danger, de souscrire aux catastrophes qu'elle engendre et aux devoirs qu'elle exige.

MARCEL JOUHANDEAU

UNE MUTATION DANGEREUSE

Aucune société ne s'est montrée aussi experte que la nôtre à perfectionner l'organisation de la peur. De tous les thèmes de propagande, c'est le plus habilement exploité. Il touche tous les hommes. Il est comme le lieu de moindre résistance de la psychologie moderne, car tout justifie la peur et tout la rappelle. La menace de guerres apocalyptiques est devenue la toile de fond sur laquelle se déroulent nos existences.

Par voie de conséquence, jamais l'on n'a été aussi obsédé par la sécurité — et tant fait pour organiser la quiétude économique, morale et physique des individus. Mais jamais sécurité ne fut plus précaire, car elle dépend de plus en plus étroitement de celle des sociétés qui, elles, il est vrai, ne furent jamais aussi menacées. De bien des façons, d'ailleurs.

Les sociétés modernes, à mesure que leur organisation se perfectionne, deviennent des colosses aux pieds d'argile, des horlogeries compliquées que détraque un grain de sable. Ainsi l'énorme édifice de la Prévoyance Sociale, ses retraites, ses prestations, ses capitaux : la moindre perturbation monétaire, la moindre pénurie, le moindre désordre un peu prolongé arrêterait toute la machine ou la ferait tourner à vide. L'aboutissement du progrès technique est de rendre l'économie des États modernes aussi fragile que les économies artificielles des nations-oasis. La destruction de ses canaux par les Tatars avait rendu la Mésopotamie au désert. Demain une bombe sur Assouan « raserait » l'économie

égyptienne. Après la récente expédition de Suez, huit jours sans pétrole et l'asphyxie venait en Europe. Jadis vingt ans de guerres napoléoniennes n'avaient pas affecté la prospérité de l'Europe occidentale. Aujourd'hui, la seule menace d'un conflit ou d'un désordre suffit à engendrer des paniques. La chronique de notre après-guerre est ponctuée par les sardines de la Corée et les jerricans de Suez.



La littérature devait refléter ce climat. Elle exprime maintenant, elle aussi, l'ambivalence de la peur et du besoin de sécurité. Elle reflète les oscillations de l'homme moderne, ballotté entre le désir de la tranquillité et une sorte de nostalgie de l'inquiétude collective, ivresse et exaltation incomparables des Temps Paniques. Poursuite de l'insaisissable quiétude ou complaisance pour l'anxiété, c'est toujours le visage multiforme de notre Grande Peur.

Sur le plan individuel, le goût de la terreur s'exprime par l'énorme consommation des romans policiers. On les veut toujours plus corsés, plus violents, plus brutaux. Aux constructions policières savantes et assez froides de Conan Doyle et de Maurice Leblanc, on préfère aujourd'hui l'âpre violence de la Série Noire et de son univers impitoyable.

Autre phénomène littéraire vraiment nouveau : l'énorme production et la variété des romans de « science fiction ». Ils reflètent le fond de terreur et d'angoisse collectives qui sont les caractères dominants de la psychologie contemporaine. Car le roman de fiction est toujours catastrophique. De nombreux périodiques spécialisés et des collections littéraires prospères expriment l'efflorescence d'imagination terrifiante où se délecte notre époque. Le public, jeune surtout, s'en

montre insatiable. Ainsi il naît sous nos yeux une véritable Apocalypse des temps modernes, avec ses terreurs de l'An Mille et son annonce multiforme de la Fin des Temps.

La « science fiction » suit pas à pas les acquisitions de la physique et de la biologie pour y puiser la matière de cauchemars inédits. L'étude de ses thèmes permet une véritable psychanalyse de l'angoisse contemporaine. Mieux qu'une enquête, elle nous fait saisir les causes des terreurs secrètes et surtout de leur permanence. Car, si l'histoire a connu d'autres Grandes Peurs, elles étaient limitées par une échéance — l'An Mille — ou n'étaient que des paniques épidémiques. Aujourd'hui on est installé à demeure dans la menace et résigné à vivre dangereusement.

Une première série de thèmes de « science fiction » est issue de l'imagination de l'*homo faber,* constructeur d'armes et de machines. Jules Verne fut, on le sait, le grand précurseur dans ce domaine. Il y est question aujourd'hui de la « machine à finir la guerre », du « rayon de la mort », de l' « arme absolue », de satellites artificiels d'où pleuvront les fusées, de gaz, de guerre bactériologique, de celle des virus et des toxiques. D'effroyables conflits se livrent entre les planètes et les étoiles, des explorateurs et des conquérants interstellaires connaissent d'horrifiantes aventures.

Une seconde série de thèmes s'empare des découvertes de la biologie. Les plus effrayants, comme dans le *Place aux Géants*, de Wells, ont trait à l'apparition de monstres parmi nous. L'horreur s'aggrave encore lorsque ces monstres sont des « mutants », c'est-à-dire des hommes qui, brusquement, naissent, doués de formes et de facultés inédites, autres que celles de leurs pères ou de leurs frères. Mais il ne s'agit plus alors d'anomalies accidentelles ; il s'agit de mutations au sens que la biologie moderne donne à ce mot, c'est-à-dire

de l'apparition subite dans une espèce de caractères nouveaux et transmissibles par l'hérédité. C'est donc l'apparition d'une véritable race nouvelle qui va se perpétuer désormais. La lutte devient alors inévitable. Laquelle des espèces détruira l'autre ? La vie dangereuse commence pour les deux branches ennemies, toutes deux menacées. L'angoisse croît jusqu'à la déflagration finale, guerre à mort dont l'issue laissera le champ libre aux mutants ou aux anciens hommes par la destruction de l'une ou l'autre espèce.



Or, lorsque l'on parle de mutations dans l'espèce humaine, on envisage en réalité deux univers à la fois inséparables et différents. Il y a d'un côté l'homme, espèce animale bien définie. De l'autre, les sociétés et les civilisations qui sont, chacune, une sorte d'organisme *sui generis* doué de propriétés précises, vivant et se développant, susceptible d'acquérir des facultés et même des organes nouveaux.

Sur l'homme, primate supérieur, les hypothèses évolutionnistes et transformistes ont construit leur édifice. Il est pour elles le sommet de la pyramide génétique, le couronnement de la longue série animale. Cependant les plus récents biologistes se montrent troublés par une constatation : il semble que depuis le quaternaire — c'est la conclusion de Cuénot — la nature ait cessé de produire des espèces nouvelles. Quant à l'âge de l'humanité, on tend aujourd'hui à le reculer de plus en plus.

Deux sortes d'hypothèses ont germé en partant de cette constatation. Toutes deux s'accordent sur un point : la nature aurait maintenant transporté toute sa puissance créatrice, ou plutôt ce qu'il en reste, sur l'espèce humaine. L'humanité serait le dernier terrain où se

manifeste le pouvoir innovateur de la nature et où se produisent, dans des conditions inconnues, des mutations brusques, mais durables.

Pour les uns, ces variations continuent à se produire sur le plan somatique, c'est-à-dire dans le corps de l'homme. Mais elles sont désormais concentrées sur le système nerveux et, en particulier, dans l'encéphale. On décèle une tendance continue au grossissement des hémisphères cérébraux et de la capacité crânienne. Cependant, la plupart de ces mutations demeurent invisibles, car elles affectent la disposition des neurones. Ainsi l'évolution animale continue, mais elle se limiterait au terrain qui se montre le plus fécond, le système nerveux central.

D'autres hypothèses tiennent aussi pour acquis l'arrêt de l'évolution animale sur le plan somatique. Mais elles estiment que, dès la fin de la préhistoire, il est apparu sur la planète une espèce nouvelle : les sociétés organisées. A partir de ce moment, l'évolution a pris une forme à la fois spirituelle et technique. L'homme social est simultanément *homo faber* et *homo sapiens*. Les mutations sont désormais indirectes et consistent dans la création de concepts, d'instruments, de machines et d'institutions.

Il en résulte une extrême accélération de l'évolution. Aux tâtonnements qui requièrent des millénaires pour produire de lentes modifications d'organes, sont substituées des inventions aux résultats foudroyants. Il a suffi d'un siècle et demi pour que l'homme, ou plus exactement la société, soit devenue une espèce absolument différente de ce qu'elle était jadis. Elle a acquis les ailes de l'avion, les jambes de l'automobile, les yeux du microscope, les oreilles de la radio et — hélas ! — la virulence des nouveaux explosifs.

***

Mais il subsiste une différence fondamentale entre les créations de la nature et les créations de l'homme social. Les premières se produisent du dedans. Elles ont pour théâtre l'intérieur des organismes. Elles agissent dès le germe, au cours de son développement. Les inventions humaines, au contraire, agissent du dehors. Elles sont instrumentales et non organiques.

Imaginons une « quatre chevaux » qui se transformerait lentement en autocar, la structure harmonieuse de toutes ses pièces restant la même et en état de marche. Ce serait là un exemple de croissance biologique. Au contraire, la fabrication se fait par à-coups, par des constructions fragmentaires, non douées de la faculté de s'adapter spontanément et harmonieusement les unes aux autres, et moins encore de se régénérer.

C'est de cette manière fragmentaire que l'homme parvient à modifier les sociétés. Il crée des machines ou des procédés. Ceux-ci agissent indirectement sur les équilibres et les structures sociales. Mais ces modes d'action ne peuvent s'appliquer que de manière très inégale aux divers éléments constitutifs de la société. Il en résulte fatalement des décalages par inégalité de développement. Les sociétés sont comme un homme dont les jambes, par exemple, grandiraient inégalement et par à-coups, toujours et vainement à la recherche de son équilibre. Aujourd'hui le décalage est chaque jour plus grave entre la production alimentaire chaque jour plus insuffisante dans l'ensemble du globe et celle des produits manufacturés et des armes. La « Géographie de la Faim » s'étend sur nos cartes.

***

Car l'invention, qui est le moteur des mutations sociales, n'arrive pas toujours à point nommé. Ce serait trop

beau. Il ne suffit pas d'avoir besoin d'une chose pour la trouver. Lorsque l'Empire romain était menacé par les barbares, il avait le plus grand besoin d'inventer des armes nouvelles. Malgré la supériorité de sa technique, il ne les a pas trouvées et il a succombé. La Chine et la Russie avaient, étant donnée l'immensité de leurs territoires, bien plus besoin d'inventer la locomotive que l'Angleterre exiguë. La même Chine avait, au XVIe siècle, bien plus besoin d'exutoire pour sa population que l'Espagne et l'Angleterre. Elle n'a cependant pas découvert les Amériques.

L'invention est également imprévisible dans ses conséquences et ses applications futures. On a toujours assimilé l'inventeur à l'apprenti-sorcier de la fable. Mais, à notre époque, les découvertes apportent de plus en plus vite des bouleversements auxquels l'inventeur n'avait jamais pensé. Si l'on avait réuni au début du siècle dernier un Congrès des communications, il aurait discuté des pavés, des chevaux et des ressorts de carrosse. Et l'on aurait moqué quiconque aurait parlé de l'eau bouillante et des aimants. On s'est beaucoup extasié sur le fait que la bombe atomique soit sortie de l'innocente mathématique d'Einstein. Mais ce n'est pas fini, et il en résultera probablement bien d'autres surprises.



Nous assistons aujourd'hui à une profonde transformation produite indirectement dans la vie de toutes les sociétés par des inventions nouvelles. Un certain nombre de découvertes médicales ont bouleversé, en les accélérant, dans une mesure incroyable, les facultés d'expansion numérique de l'espèce humaine. Il s'agit d'une véritable mutation des sociétés, car les données essentielles de leur croissance, de leur équilibre et de leur

structure démographique, s'en trouvent brusquement changées. Par cette prolifération foudroyante de leurs cellules — les individus — les sociétés humaines sont atteintes d'un véritable gigantisme.

D'après l'encyclopédie géographique de Lucien Febvre, la population mondiale s'élevait, en 1650, à 450 millions d'hommes environ. En 1850, les chiffres montent à 1 milliard 100 millions. Ils sont de 1 milliard et demi en 1900 et sautent à 2 milliards 125 millions à la veille de 1940. Ainsi l'humanité a plus que doublé ses effectifs depuis 1800 ; mais pour atteindre en 1800 le chiffre de 900 millions elle a mis plusieurs dizaines — ou plusieurs centaines — de siècles.

Il est à peu près certain que nous serons, au rythme actuel — si la bombe H ne s'en mêle pas — 4 milliards vers 1980 ! L'humanité se regarde enfler, les bras ballants, comme la *Femme hydropique* du peintre flamand.

Venons à l'Europe : sa population est passée de 180 millions en 1800 à 400 millions en 1900, puis 500 millions en 1930, malgré les énormes pertes de la guerre de 1914 et l'émigration considérable du XIXe siècle.

Entre le XIVe et la fin du XVIIIe siècle, la population anglaise avait mis quatre siècles pour doubler, puis il lui a suffi d'un siècle pour quadrupler, entre 1800 et 1900.

L'Asie, continent de civilisation plus ancienne, était jusqu'au XVIIIe siècle beaucoup plus peuplée que l'Europe. Mais la médecine occidentale ne la toucha que plus tard. Pour les Orientaux, la mutation démographique commence seulement à la fin du XIXe siècle. Mais, la base du départ étant plus large, l'accélération devient très vite colossale. En cinquante ans, la population de l'Inde a augmenté de 120 millions d'habitants. On y compte aujourd'hui entre 15 000 et 20 000 nouveau-nés par jour !

Il a donc suffi de quelques dizaines d'années d'un effort médical très modéré pour que la population croisse par bonds formidables. Ce n'est plus une augmentation régulière, mais plutôt une véritable invasion. On pense à la prolifération mortelle des tissus cancéreux. Elle correspond chaque année à l'irruption dans le pays de l'équivalent de l'effectif d'une grande nation. Durant ces dix dernières années, tout s'est passé aux Indes comme si le pays avait été envahi par un peuple de 50 millions d'âmes exigeant leur place au soleil : supposons la population de la France entière venue s'installer sur le sol hindou et réclamant équipement et nourriture.

***

On sait où la politique d'inflation démographique, pratiquée systématiquement à des fins impérialistes depuis un demi-siècle, a conduit le Japon. Aujourd'hui, la propagande contraceptuelle y est encouragée. Mais cela n'empêche pas qu'entre 1950 et 1955 la population nippone se soit accrue de 6 069 641 habitants par rapport à 1950. Le Japon a donc largement rattrapé et dépassé de loin les pertes de la guerre. Bientôt il se trouvera de nouveau en pleine structure explosive, et son actuelle psychologie pacifique changera. La bataille de la mer de Corail et même Hiroshima n'auront servi à rien. La guerre de 1940-1945 aura échoué au Japon comme dans le reste du monde dans sa fonction relaxatrice. Quant à la Chine, on sait qu'elle grossit chaque année de 12 millions de bouches à nourrir. Près de 275 millions de ses habitants sont des garçons ou des filles de moins de dix-huit ans. La vieille Chine millénaire présente aujourd'hui la pyramide des âges la plus jeune du monde. Jusqu'à présent l'état arriéré de la technique chinoise restée artisanale ouvrait un

débouché illimité à la main-d'œuvre, par ailleurs assujettie à un régime meurtrier de surmenage et de sous-alimentation. La mortalité accélérée des coolies était le fondement de la *Pax Sinica*. Mais la structure démographique chinoise risque de se muer en structure explosive lorsque le progrès technique et le machinisme auront rendu superflue, et par conséquent disponible pour la guerre, une portion de plus en plus importante de ces jeunes hommes.



L'accélération vertigineuse de la multiplication des hommes n'est pas due à l'accroissement de la natalité. Celle-ci n'a nulle part dépassé les taux maxima qui sont de 45 à 50 pour 1 000 habitants par an. Sa cause immédiate est la baisse de la mortalité.

Mais en Occident la mortalité avait baissé lentement, à mesure que progressaient la médecine et l'hygiène. La population avait augmenté en même temps que les ressources et les subsistances. En Orient, au contraire, l'expansion démographique s'est produite brusquement. Sulfamides et antibiotiques sont des médications faciles même en milieu primitif. A Ceylan, une campagne de quelques années a supprimé le paludisme ; aussitôt la population s'est mise à croître au rythme inégalé de 2,7 p. 1 000 par an.



Il résulte de cet énorme potentiel numérique des conséquences politiques et « polémologiques » extrêmement graves :

D'abord, la possibilité de l'*inflation démographique* illimitée. N'importe quel gouvernement autoritaire peut, soit par la crainte, soit par l'appât du gain, multiplier

les « enfants de la peur » et les « fils de l'allocation », enflant démesurément à la fois ses revendications et ses effectifs en vue d'agressions futures. Car l'impérialisme peut aussi bien viser à la conquête pacifique qu'à la conquête armée. On peut aussi agir par pure niaiserie, comme les gouvernants français qui attribuent des allocations familiales à des populations africaines, primitives, polygames et désœuvrées.

Ce pullulement accroît à la fois les exigences, le nationalisme et la méfiance entre les peuples. Les nations savent maintenant qu'elles peuvent être envahies soit pacifiquement par des émigrants des pays à natalité élevée, soit militairement par des armées qui pourront s'implanter et essaimer rapidement sur leur territoire.

C'est la raison de la mentalité obsidionale qui règne dans le monde moderne. Nous assistons à des situations absurdes qui seraient comiques si elles n'étaient terrifiantes. Comment expliquer pourquoi les deux plus puissants États du monde, disposant chacun des richesses d'un continent, les États-Unis et l'Union soviétique, se sentent, chacun de son côté, encerclés et menacés d'étouffement ? Pourquoi, sinon par l'obnubilation du sens critique résultant de la démographie explosive ? Le monde est plein d'hommes de trop pour lesquels on ne trouve pas d'autre débouché que les armements et les armées.

Il s'ensuit que les nations peuvent envisager maintenant des *politiques biologiques*. Autrefois, les conquérants même les plus cruels étaient freinés dans leur volonté de massacre par le désir d'exploiter les terrains et les peuples conquis. Gengis-Khan fut tenté de dépeupler certaines provinces chinoises, mais il en fut détourné par l'intérêt : il savait qu'il n'aurait pu en remplacer les contribuables. Aujourd'hui, un conquérant dispose de la possibilité d'évincer des populations entières et de les remplacer par ses propres enfants.

Les luttes entre groupements antagonistes, raciaux, religieux ou nationaux prennent de nos jours un caractère de concurrence biologique. Dans l'ancienne espèce humaine à croissance numérique lente, l'impérialisme avait pour but de dominer ou d'exploiter. Dans la nouvelle espèce humaine au potentiel d'expansion démesuré, l'impérialisme peut supprimer le vaincu et le remplacer. Si l'on en juge par l'exemple des Américains et des Peaux-Rouges, cette solution a en outre l'avantage de donner meilleure conscience. Car on ne s'expose pas à des revendications déplaisantes.

Nous avons connu un terrible exemple de politique biologique. Outre les millions d'hommes qu'il a assassinés dans les camps de concentration, Hitler préparait la suppression systématique et la stérilisation en masse des populations dont il comptait occuper les territoires, surtout à l'est de l'Allemagne. Aujourd'hui, les poussières radioactives, la guerre bactériologique, les explosifs nucléaires, peuvent dépeupler rapidement un pays, « de loin », vite et proprement. Cela sans recours à l'appareil policier et aux déportations des nazis, solution individualiste et d'un romantisme déplaisant.



Ainsi les nouveaux coefficients d'augmentation démographique permettent aux gouvernements d'accepter d'un cœur léger les risques de guerres les plus meurtrières. Il a fallu près d'un demi-siècle pour que la France se relevât des guerres de la fin du règne de Louis XIV et de l'hiver de 1709. Tous les écrivains français du milieu du XVIIIe siècle, comme Mirabeau et même Voltaire, étaient, à cause de ce souvenir, obsédés par l'idée de la dépopulation. Mais il a suffi d'une quinzaine d'années pour reconstituer les pertes des guerres napoléoniennes. Après la guerre de 1914-

1918, malgré des pertes gigantesques, la population retrouva en quelques années son volume de 1913. Il en fut de même après la guerre de 1940-1945, même dans les pays les plus éprouvés, comme l'Allemagne et la Russie.

Cependant, la reconstitution numérique rapide de la population n'empêche pas l'effet relaxateur des conflits de se faire sentir pendant une quinzaine d'années au moins. Car si les chiffres absolus sont redevenus les mêmes, la composition par âge et par sexe de la population a néanmoins changé. La proportion d'hommes jeunes, notamment, a baissé. Celle des femmes, des vieillards et des enfants est devenue plus forte. Il en résulte une moindre virulence et une moindre agressivité. C'est l'euphorie, et surtout la moindre excitabilité caractéristiques des après-guerre.

Mais, à ne considérer que les chiffres absolus, les hommes d'État peuvent proclamer à juste titre que les pertes sont réparées et que, par conséquent, rien n'est perdu. De là à se dire, l'oubli aidant, que la guerre n'était pas si terrible, il n'y a qu'un pas. On pourrait énoncer une véritable loi : la cruauté des événements politiques intérieurs ou extérieurs tend à être proportionnelle au croît démographique dans les pays dans lesquels ils se produisent. Le génocide est le fruit de la surpopulation.

***

Dans la démographie archaïque, il était nécessaire de maintenir sévèrement les femmes dans les devoirs de la maternité. L'énorme mortalité infantile imposait de mettre au monde un grand nombre d'enfants pour qu'il en survive quelques-uns. En outre, la courte durée de la vie humaine moyenne exigeait un renouvellement très rapide des générations. Toutes ces raisons

concouraient à justifier les institutions et les coutumes imposant aux femmes le mariage précoce et la maternité répétée et leur interdisant toute activité susceptible de les détourner de leurs fonctions de pondeuses incessantes.

Tel était donc, à de très rares exceptions aristocratiques près, le sort obligatoire de l'immense majorité des femmes.

Cette nécessité a disparu lorsque la natalité a pris son présent caractère d'efficacité. Aussitôt une révolution s'est produite dans la condition des femmes. Tous les métiers et toutes les activités leur ont été ouverts, ainsi que les droits civils et politiques. Et si l'on fait un tour d'horizon historique, on s'aperçoit que la seule nouveauté doctrinale en politique, c'est le féminisme. Car on peut trouver des précédents à tous les systèmes et à toutes les doctrines politiques, hormis au féminisme généralisé.

Le sens commun et les mentalités ont curieusement évolué à cet égard : avant la guerre de 1940 les propositions de loi en faveur du vote des femmes ne rencontraient au Parlement que plaisanteries et sarcasmes. Après 1945 l'égalité des droits politiques et civils entre les sexes était devenue d'une telle évidence qu'elle ne parut mériter aucune discussion.

La condition future de la femme devint de nos jours l'élément primordial de l'adaptation de l'humanité à sa dangereuse mutation. Actuellement, par suite de l'éruption démographique, le plus grand trouble — annonciateur lui-même d'une sorte de mutation — règne dans ce domaine ; l'inertie psychologique, la force des coutumes et des croyances religieuses, l'amour-propre masculin, tendant à maintenir le plus possible les femmes dans leur condition archaïque. En Occident cette résistance avouée ou inconsciente inspire des exigences étonnantes vis-à-vis des femmes. On veut

maintenant qu'elles travaillent au dehors comme les hommes, mais qu'elles soient en même temps mères de famille et ménagères impeccables, et, au besoin, qu'elles aient des amants pour maintenir leur chatoyance. Quant aux civilisations orientales, si elles ne veulent pas s'abîmer dans un chaos de surpopulation, elles devront produire à leur tour des héroïnes ibséniennes, stériles et révoltées contre la soumission patriarcale à l'homme. « Laissez faire Vénus et vous aurez Mars », dit Bergson. L'invocation à Lilith nous sauvera peut-être de Vénus et de Mars.

***

Un autre décalage non moins inédit appelle d'urgence un renversement des valeurs morales. L'exutoire traditionnel dont nous avons tant parlé, la guerre, solution classique des déséquilibres démo-économiques, risque de nous faire défaut. L'entrée en jeu des armes nucléaires tend à rendre la guerre impraticable. Car la riposte atomique anéantirait aussi l'agresseur. Même pas l'espoir de victoires à la Pyrrhus !

Sans doute assistons-nous à un effort désespéré pour sauver la guerre en interdisant les nouvelles armes [1]. Mais, si l'on n'y réussit pas, il semble que le moment soit venu de la promotion des valeurs féminines. Jusqu'ici l'homme a imposé aux femmes sa conception du monde et ses goûts. Nos religions, nos lois, nos valeurs, sont des produits exclusifs de la logique masculine. Il n'y a pas eu de Moïse, de Mahomet, de Bouddha, ni de Solon femmes. Et il n'y a pas eu de femmes théologiens ni métaphysiciens.

Dans la hiérarchie des valeurs masculines, le guerrier et la destruction héroïque sont au sommet. Le

1. Cf. GASTON BOUTHOUL : *Sauver la guerre ? N.R.F.*, nº XXXVII, p. 24.

complexe d'Abraham — désir de sacrifier ses fils à une cause. flatteuse — est chose masculine. On reconnaît qu'une nation est enceinte d'une guerre au fait que les femmes y sont mises à l'écart. Elles n'avaient plus voix au chapitre en Allemagne ni en Italie avant 1940. Mussolini les avait exclues des Universités et Hitler renvoyées aux « trois K » de leur condition médiévale. L'effacement politique des femmes — qui avaient joué un si grand rôle dans l'*intelligentsia* révolutionnaire en Russie — est une surprenante caractéristique de la période prébellique d'avant 1940.

Si croire Karl Marx signifie se montrer réticent aux mystifications de toutes sortes, seules les femmes possèdent le tempérament du véritable marxiste. Elles n'ont aucun goût pour les logomachies qui enchantent les hommes jusqu'au sacrifice. Les plus grands règnes constructifs : Sémiramis, Elisabeth, Catherine la Grande et Victoria, ont été féminins. Catherine de Médicis aurait eu peut-être un grand règne si elle ne s'était trouvée empêtrée dans des querelles de théologie masculine. Après 1945, on pouvait s'attendre à voir les femmes descendre dans l'arène politique, créer des partis, devenir « comitardes » et, comme dit Prévert, « partiotes ». A la surprise générale, elles ont dédaigné ces jeux. C'est l'influence des femmes qui résoudra peut-être la compétition entre nations, non pas en termes d'idéologie et de suprématie, mais en compétitions de niveaux de vie, de confort et de loisir.

La logique masculine a toujours prétendu résoudre les antinomies par la bataille et la destruction. Peut-être pourrons-nous éviter que la mutation démographique ne se résolve en massacres, dans la mesure où nous demanderons des solutions à la logique féminine, cette grande méconnue.

***

L'actuelle mutation de l'espèce humaine n'est pas zoologique — jusqu'à présent du moins — car la durée individuelle de la vie humaine n'a pas été prolongée pour cela. Seules les moyennes — phénomène social — ont été modifiées. Cela signifie qu'un nombre toujours plus grand d'hommes parvient à l'âge adulte et à la vieillesse.

Mais on tarde à prendre conscience de cette révolution. André Gide avait remarqué que la littérature et la pensée modernes continuent la tradition des époques où la vie était courte et la vieillesse rare : c'est toujours l'esthétique et le point de vue du temps des « barbons » de quarante ans, comme au XVIIe siècle. Aujourd'hui, pourtant, la jeunesse et l'adolescence ne sont plus qu'une partie relativement courte de l'existence. La conception littéraire de la vie devrait sortir de cette ornière et mieux répartir son intérêt.

Pour peu que l'on parvienne à guérir les troubles cardiaques, véritable mal du siècle, qui frappe les hommes les plus représentatifs de notre temps, un nouvel humanisme s'imposera. Ici aussi se manifeste une nouvelle mutation : l'avènement d'hommes lucides, dispos et même séduisants à l'âge qui était jadis la vieillesse. L'âge de la retraite s'éloigne chaque jour et, du fait des droits acquis, il en résulte une aggravation des problèmes de la surpopulation. Imaginez le tableau de la Chine si les 275 millions des « moins de 18 ans » d'aujourd'hui se cramponnent jusqu'à la septentaine ? Quel massacre des innocents leur faudra-t-il imaginer pour se garder des nouveaux venus si la même fécondité torrentielle demeure ? Il est inévitable aussi que, dans les pays où de libres élections n'interviennent pas pour apporter quelque fantaisie au choix des gouvernants, on aboutisse au règne des collèges de gérontocrates

indestructibles, version modernisée des *Burgraves*.

La préhistoire humaine s'arrête au XIXe siècle. On l'a souvent dit, il y a moins de différences techniques, scientifiques et sociales, entre le siècle de Ramsès II et celui de Louis XIV qu'entre ce dernier et le XXe.

Mais parmi toutes les variations qui ont transformé les sociétés nouvelles, du XIXe siècle à nos jours, la plus frappante, la plus dangereuse aussi par ses conséquences destructrices indirectes, c'est la mutation démographique. L'extrême accélération du potentiel d'expansion quantitative de l'espèce humaine a transformé les sociétés en autant de ces « mutants » qui déconcertent et sèment autour d'eux l'angoisse et la terreur. Dans le roman de Wells, certains individus sont subitement atteints de gigantisme. De nos jours et sous nos yeux, ce sont les sociétés.

Comment la nouvelle espèce que nous sommes devenus s'adaptera-t-elle à elle-même et au monde extérieur ? Y parviendra-t-elle sans trop de souffrances et de dévastations ? Aura-t-elle l'énergie de réviser ses valeurs et sa conception de l'univers en fonction de cette déconcertante mutation ?

GASTON BOUTHOUL

UN MARIAGE

(Suite et fin.)

Avec ses velours rouges, ses peluches, ses lustres à pendeloques, ses grands cadres cernant des toiles sombres aux sujets indistincts, ce lieu ressemblait à une église. Il y avait même un silence, non pas un silence mort, mais un silence chargé d'attentions, d'intentions, et pour tout dire de respect. Didier songea au vent qui continuait à secouer la toiture du kiosque, à jouer entre ses frêles colonnes, à hurler autour des arcades, et fut réconforté. Il reprenait lentement vie, mais il avait encore de la peine à respirer et ne pouvait parler. Non, c'est trop beau, se disait-il. Quelle belle heure ! Pouvoir connaître ceci encore une fois !... Il aurait voulu se lever et aller parler à la caissière, il eût aimé lui faire raconter sa vie. « Trop beau... Si nous nous asseyons ici, nous n'en bougerons plus. Dans un quart d'heure, Flopie se mettra à m'embrasser, et peut-être que je lui rendrai ses baisers, ne sachant que faire, et nous nous éterniserons dans ce lieu, dans cette gloire des glaces et des ors. Il faut partir. On nous attend. De l'autre côté de cette place, si difficile à traverser, de ce ciel subversif, de ce fleuve tournoyant, là est le destin de Flopie. »

« Allons-nous-en, murmura-t-il avec effort.

— Mais, mon petit... » dit Flopie, sur un ton alarmé (avait-elle dit : mon petit ?). « Non, tu n'es pas assez reposé. Jamais tu ne pourras... Songe au vent qui souffle !

— C'est vrai, dit-il. Tu es si peu couverte. Tu m'effraies.

Surtout dans l'état où tu es. Tu devrais être gâtée, dit-il en promenant l'index sur sa joue. Ma pauvre gosse ! »

Elle avait cette joue d'un grain très fin qui la faisait ressembler aux femmes qui ont été soignées dès l'enfance, et Didier était toujours surpris de la voir sourire et de tout ce que ce sourire lui découvrait de joli. Quoiqu'elle portât la tête assez fièrement, en relevant son petit front dans un mouvement presque de défi, tout à l'inverse de Betty, toujours plongée dans l'humilité la plus frileuse, son sourire, cependant, était plus animé et provoquait davantage à la réplique, était une communication plus intense.

Didier avait toujours résisté jusque-là à la faiblesse ou à la tentation de descendre jusqu'au niveau des femmes avec qui il se trouvait, et même du temps de Paula, s'il voulait être sincère, si haut qu'elle lui apparût, il devait confesser qu'en lui parlant ou en se taisant auprès d'elle il restait toujours dans une sorte d'empyrée où elle n'avait pas accès, où peut-être elle n'aurait pu respirer ; et, maintenant, au contraire, il se sentait, il se voulait aussi bas que Flopie, plus bas que Flopie même, parce qu'il fallait bien aller la chercher où elle était et que, pour la soutenir et la soulever, il devait même se placer un peu plus bas qu'elle. Et, s'il est vrai que dans un tel effort quelqu'un est toujours dupe, il voulait, au moins, que ce fût lui.

Ils sortirent du café, entre deux femmes de bronze supportant des torches. La pluie, roulant sur l'auvent, tombait à leurs pieds en rideau. Ils franchirent cet obstacle en se soutenant mutuellement, mais leur tentative pour aller plus avant ne fut pas heureuse, et, comme ils arrivaient en vue des halles, qu'ils avaient encore à traverser pour accéder au pont, il leur vint, de ces étendues découvertes et inhospitalières, une telle rafale de vent que, cette fois, Flopie elle-même fut arrêtée. Ils

avaient beau marcher serrés l'un contre l'autre, peut-être en vertu de l'habitude prise en si peu de temps, ils durent refluer vers la rangée des maisons qui bordaient le quai en cet endroit.

Ils entrèrent dans une espèce de caboulot dont la porte s'ouvrait entre des montagnes de cageots et se trouvèrent assis sur un banc de bois, à une table de bois. Didier était au supplice. Une douleur qui allait jusqu'à la détresse lui tenaillait l'échine et l'empêchait de penser. Il faisait un terrible effort pour se tenir à peu près droit, mais, au bout de peu d'instants, il se retrouvait affalé sur la table, et il ne s'en apercevait qu'en lisant l'étonnement, une espèce de réprobation dans les yeux de Flopie. Ce n'était pas seulement Flopie qui le regardait ainsi, mais tous ces hommes, et leur regard constituait visiblement un blâme, et l'attitude même de Flopie ne faisait que se confondre sur ce point avec celle de ces solides garçons en combinaisons bleues, aux cheveux drus, ou des jeunes plâtriers qui avaient laissé leur échelle et leurs bicyclettes contre le mur avant d'entrer. « Tu vois, semblait dire Flopie à Didier, en promenant ses regards d'eux à lui, ceux-là sont capables de circuler à bicyclette avec une petite échelle sur l'épaule, qu'en dis-tu ? » Bientôt il ne serait plus assez bon pour le peu de chose qu'il était venu faire, du moins lui prêtait-il ces pensées, car il la vit avec surprise avancer la main vers la sienne, et lui prendre les doigts pour les mêler aux siens. Il leva les yeux vers elle, et son regard vacilla. La chaleur de cette salle enfumée et bruyante le prenait à la gorge, en même temps que l'étourdissaient les allées et venues incessantes, l'air vif et humide chaque fois que la porte s'ouvrait, le vacarme des escabeaux sans cesse déplacés, les voix et les rires de ces hommes que leur métier avait habitués au plein air.

« Moi aussi, dit-il à Flopie, moi aussi, naturellement, je voudrais bien pouvoir rouler à bicyclette avec une

échelle sur l'épaule, et il y a quelques années, je l'aurais fait si on m'y avait un peu encouragé. Certes, je ne peux plus, mais je puis faire d'autres choses, que ceux-là ne pourraient pas faire, et pendant longtemps je me suis enorgueilli d'être capable de les faire.

— Quoi, par exemple ? dit Flopie, ouvrant de grands yeux.

— Ce serait trop long à dire... Par exemple, l'œuvre que j'ai entreprise, sur le sens de la vie spirituelle, etc., avec des textes écrits par des tas de gens au cours des siècles, dans tous les pays du monde. C'est curieux, ça ? hein ? Bon. Mais après avoir fait tout ce travail, je pense que si, aujourd'hui, j'étais capable de rouler avec une échelle sur un vélo, et que je le fasse, cela aurait un tout autre sens que ça n'en avait pour moi il y a quelques années, et que ça n'en a pour tous ces types à qui tu le vois faire. Un moine qui descend dans la mine, comprends donc, son travail ne vaut pas plus objectivement que celui d'un autre, mais, ce qui est fait librement, en renonçant à des privilèges élevés, pour épouser une cause... Je... Est-ce que tu me suis ?... »

Flopie fit un geste évasif. Évidemment... Le visage de Didier se crispa. Il baissa la tête. « Non, cela non plus, bien sûr, se dit-il. Alors quoi ? Rien ?... » Il conçut combien était absurde ce qu'il avait été sur le point de dire à Flopie. Être un saint, non, même pour ça, il faut de la santé. N'est-ce pas pour cela qu'il résistait depuis toujours, qu'il résistait de toutes ses forces, qu'il jouait désespérément à imiter les gestes, la vie de l'homme bien portant ? Souffrir — c'était tout ce qu'il pouvait faire. Il n'y a eu qu'un saint, d'ailleurs, et il était inimitable. Un grand signe parut devant ses yeux et s'effaça. Il y avait de quoi rire. Une voix lui disait : « Ça ne vaut rien, ce que tu sais faire. Souffrir ?... Si tu ne le fais pas pour quelque chose, pour quelqu'un, si tu n'y es pas autorisé... » Voilà donc ce qui lui manquait, ce qui lui avait

toujours manqué : être autorisé. Il avait perdu son temps. Il ne serait même pas un saint négatif, il ne lui serait pas donné de boire la ciguë. Il pouvait écrire sur les saints, écrire une vie de saint, exposer des doctrines, parler des mystiques, montrer les degrés, les nuances, les valeurs... Comme un bon peintre. Non, encore n'était-ce pas sûr. Mais souffrir d'une manière valable, autorisée... Peut-être qu'il aurait fallu croire ? Mais les théologiens nous enseignent que la foi est un don de Dieu. Et quelle foi ? Les croyants qu'il avait vus lui avaient fait perdre la foi. Et pourtant, ce qu'il faisait maintenant, il lui semblait qu'il le faisait pour se sanctifier. Mais peut-on se sanctifier soi-même ?

« Écoute, dit Flopie, en passant les doigts sur les mèches de son front pour les relever, pendant que tu réfléchis, je vais téléphoner... Attends-moi là, tu veux ?

— Téléphoner ? » questionna Didier avec le plus grand étonnement.

« Oui, ne bouge pas. Ne bouge surtout pas. Je te retrouve dans cinq minutes. »

Des freluquets, habillés en messieurs, à mi-chemin entre le chef de rayon et l'employé de bureau, firent une entrée bruyante, et à peine installés se mirent à échanger des répliques grossières, comme s'ils étaient là chez eux. L'un d'eux réclama de la musique et le patron passa derrière son comptoir pour allumer le poste de T S F. Didier commençait à se réchauffer, mais la tête lui brûlait et le sang battait dans ses artères. Sa fatigue était telle qu'il en arrivait à oublier qu'il attendait Flopie, sa conscience faiblissait, et il se demandait pourquoi il était là, assis à cette table de bois, sur un escabeau qui branlait, entre ces murs bariolés, dans tout ce bruit.

Il écoutait, la poitrine écrasée, le sang battre dans ses artères, à ses tempes, à ses genoux, à ses poignets. Les mots que murmurait Flopie à son oreille lui parvinrent tout à coup, ou plutôt il se rendit compte, au

mouvement de ses lèvres, qu'elle lui parlait. Quoi donc? D'où venait-elle? Est-ce parce qu'il la regardait déjà avec d'autres yeux, que l'acte auquel il s'était préparé lui semblait rejeté tout à coup dans un passé incommensurable ?

« J'ai pensé que tu serais fatigué, dit-elle. Mais ne sois pas contrarié. Sais-tu ce que j'ai fait ? J'ai été trouver ces messieurs. Ç'a été dur, tu t'en doutes, mais j'ai fini par les avoir. Ils veulent bien faire une exception. Je leur ai tout expliqué. Ils vont venir ici.

— Mais qui ? questionna Didier. Il n'est pas possible que... »

Il la regardait avec effroi. Il n'avait pas prévu une chose pareille. Son cœur lui faisait mal.

« C'est tout simple, dit-elle. Tout est toujours plus simple qu'on ne croit. »

La porte s'ouvrit, deux hommes en pardessus noirs très longs et très ajustés se présentèrent, raides et sinistres, comme pour une exécution.

Flopie alla à la rencontre des nouveaux venus, et une courte discussion s'engagea, dont Didier comprit qu'il était l'objet. Les deux comparses se tournaient de temps en temps vers lui en ayant l'air de se poser des questions. Il entendait : « Est-il vraiment si malade que ça? Vous comprenez que... Si tout le monde se mettait à... » Didier voyait Flopie agiter sa petite tête pour achever de les rassurer : Didier était très malade, il était même... Enfin les conditions étaient remplies.

On se serait cru au cirque, pendant un intermède de clowns. Mais c'étaient des clowns tristes.

Les deux hommes échangèrent un coup d'œil, et le plus grand amena par un geste très arrondi sa montre-bracelet à proximité de ses lunettes. Ils avaient l'air de deux médecins appelés en hâte au chevet d'un malade, qui découvrent que ce n'était pas ce qu'ils croyaient et qui pensent à la liste des clients sérieux qu'ils ont dans

la poche et qui doivent leur rapporter bien davantage.

« Je crois..., dit le plus petit.

— Nous allons..., dit le plus grand.

— Oui, oui, ça va aller vite, répliqua Didier qui semblait avoir repris conscience. Et pour vous, messieurs, qu'est-ce que ce sera ? dit-il, exprès vulgaire.

— Oh... nous... Mais voyons... balbutièrent-ils en faisant des façons. Nous ne sommes pas là pour... Avez-vous la fièvre ? demanda le barbu avec une inquiétude visible.

— Commençons d'abord par le sérieux, dit l'autre. Où sont les témoins ?

— Les té... ? » dit Didier.

Flopie revenait déjà de la salle, accompagnée de deux gaillards en cotte de velours qui s'assirent gauchement sur des tabourets contre la cloison.

Le grand ouvrit alors aussi vivement que possible un registre noir écorné aux angles, qu'il avait tiré de sa serviette, noire également, et se mit à lire d'une voix professionnelle un texte que Didier n'entendit pas. Son esprit était irrésistiblement emporté loin de ces êtres sordides et abusifs, et il se demanda pourquoi Flopie le regardait soudain avec cette expression terrifiée.

Il répondit machinalement à une ou deux questions, entendit parler de République, vit le regard vert de Flopie fixé sur lui, comme si elle voulait le soutenir, sentit qu'elle passait ses doigts dans les siens.

« Mon cher Didier, dit-elle, ces formalités sont ennuyeuses, et tu sembles si fatigué. Mais j'ai pensé qu'il serait plus simple de... J'ai expliqué à ces messieurs. »

Il eut l'impression d'un vaste complot ourdi autour de sa personne, mais il s'ouvrait, après avoir résisté toute sa vie, à la joie du consentement. Et pourquoi ce complot ? Pour permettre au mioche de Flopie d'avoir un nom, un vrai nom, c'est juste, elle désirait cela si fortement, c'était touchant, il se sentit fondre de

sympathie pour elle, passa le bras autour de ses épaules.

« Voulez-vous signer ?... Là... Merci. »

Quoiqu'il fût assis, Didier était obligé de s'accrocher au bord de la table pour ne pas tomber. N'avait-il pas bu un peu trop de ces verres de cognac destinés à le réchauffer, à le soutenir et qui lui brûlaient l'estomac ? Si tous ses malaises n'étaient dus qu'à cela, pourtant ? Sûrement les autres le croyaient ivre, et soudain, il éprouva à cette idée un peu de bonheur, de même qu'il éprouvait du bonheur à supposer que Flopie et les deux hommes étaient de mèche au fond et s'imaginaient peut-être lui avoir joué un tour. Il vit confusément le registre qui se refermait en claquant, l'écharpe tricolore qu'on repliait soigneusement dans la serviette, entendit des paroles et vit Flopie qui appelait encore une fois le patron, c'était elle cette fois qui voulait offrir à boire.

« Un instant. Vous avez les anneaux ? demanda le plus petit qui jusqu'ici était resté sans rien dire.

— Ce n'est point nécessaire, dit l'autre d'une voix d'outre-tombe.

— Alors, il me reste à vous donner ceci. »

Il tira de sa serviette un carnet à couverture verte imprimée, qui ressemblait à un carnet de blanchissage, pompeusement dénommé : « Livret de famille », et dont Flopie s'empara avidement.

« Vous n'en donnez qu'un ? » demanda Didier, déçu. Le petit homme voulut bien rire de la plaisanterie. Ainsi, pensait Didier, on a un livret de famille comme on a un livret militaire, où tous les événements de la vie sont prévus, et il y a des compartiments à cet effet : citations, blessures, évacuation, premier enfant, hospitalisation, deuxième enfant, affaires auxquelles l'homme a pris part, troisième enfant, grade, degré d'instruction à l'arrivée au corps, temps passé sur le front, quatrième enfant, troisième blessure, degré d'instruction à la

sortie du corps, personne à prévenir en cas d'accident, etc. Y a-t-il une spontanéité possible après tout cela ? Préméditation. Tous les actes de la vie sont atteints de ce soupçon, souillés, flétris d'avance : tout est prévu, il y a une petite case pour chaque fois qu'on aura fait l'amour avec succès. Attendez, c'est à inscrire là.

« Tu vois, dit Didier à Flopie quand les deux acolytes et les témoins se furent retirés, et comme si c'était lui qui avait tout mené, ça s'est passé très simplement.

— Oui, dit Flopie. Est-ce que ce n'est pas un peu trop simple tout de même ? »

Didier la regarda sans le moindre attendrissement.

« Tu ne crois pas qu'il va y avoir un tremblement de terre, non ?... Les grandes choses sont toujours très simples, ajouta-t-il avec emphase.

— Peut-être qu'il faudrait prier, dit Flopie, presque honteusement.

— Crois-tu que ce soit facile de prier ? dit-il. Dans une société faite comme la nôtre, où... »

Il s'interrompit, quelque chose lui obstruait la gorge. Il se tourna vers le mur, rougit très fort, puis la pâleur revint sur son visage.

« Flopie... dit-il. Tu vas me comprendre. Ouvre ton sac. Bien. Donne-moi ce carnet... »

Elle n'osa pas refuser, tira avec beaucoup de peine le carnet vert, déjà apprivoisé par le peigne, le mouchoir, la glace et le parfum à bon marché.

« Regarde bien », dit Didier.

Cela ne pesait pas lourd dans le creux de la main. Le déchirer en quatre, en huit, lancer les morceaux vers le plafond, c'était l'affaire de quelques secondes. Flopie dut deviner son intention, elle poussa un cri.

« Et puis non », lui dit-il en souriant.

Il lui rendit le carnet. Le patron avait fait une apparition discrète. Il ne remarqua rien ; Flopie se tampon-

nait les yeux ; Didier passait avec ostentation le bras à son cou. Puis il croisa lentement les deux mains sur la table où luisaient les verres.

Il respira.

« A présent, dit-il d'une voix appliquée, nous avons le droit, légalement, de coucher ensemble. »

Elle baissa la tête, hésita à sourire, puis une larme coula sur sa joue.

Il se tourna, du bout du doigt lui releva le menton.

« Eh bien ? dit-il. Madame ? Qu'est-ce qui vous prend ?

— Tu parles comme... comme tous les autres, dit-elle. J'attendais de toi autre chose... oui, que tu dises autre chose...

— Ah oui ?... »

Il avala un reste de liqueur, qui lui piqua la gorge.

« Nous aurions même le droit d'avoir des gosses ! dit-il. Tu te rends compte ! »

Le visage de Flopie se crispa, elle semblait repousser en elle une déception, une douleur.

« Au fond, ce qu'on vient de faire, tu sais très bien que ça ne compte pas.

— Oh, oh ! fit-il avec admiration. Vraiment ?... Tu ne t'aperçois pas des avantages ? Ça te permet d'avoir un état civil ! Enfin maintenant, ajouta-t-il très haut, à supposer que ce gosse ne vienne pas au monde, ce serait beaucoup moins suspect !... »

Flopie le regarda d'un air égaré, puis elle éclata en sanglots. Didier était-il conscient de ce qu'il faisait ? Il mit une main, pour la consoler, sur le genou de Flopie, la chose d'elle qui était le plus à sa portée, une de celles qui l'émouvaient le plus tendrement.

« Si tu veux prier, ma chérie, — chose que personne ne fait un jour de noces, sois-en sûre, car tout a été prévu pour le contraire — ne te gêne pas, tu n'as pas besoin de prêtre. Les prêtres d'aujourd'hui sont des gens tout

à fait pareils aux messieurs de la Mairie que tu as vus tout à l'heure, ils sont comme eux vêtus de noir, et d'un aspect aussi triste, mais plus gais et plus insouciants à l'intérieur. Ajoutons qu'en général leur vie est plus correcte. Ils feront ce que tu voudras, bien entendu, te feront signer des papiers, exactement comme les autres, et comme eux ils disparaîtront de ta vie pour toujours. Tu crois que ces petites signatures sur un papier plus ou moins marqué d'empreintes digitales... Tu as besoin de ça, réellement ? Non, ce qu'il faudrait, Flopie, ce qui manque vraiment pour que tout ça soit « conforme », ce sont quelques amis, ce sont des fleurs... Ce sont... »

Il se mit à tousser. Il avait trop parlé, la parole le fatiguait toujours, surtout dans cette atmosphère enfumée, mais en même temps la fièvre et quelque chose d'autre l'aiguillonnaient, et le poussaient à parler davantage. Il n'arrivait pas à enrayer ce léger flux qu'il s'interdisait en d'autres temps. Il sentit des larmes lui monter du fond du ventre comme une générosité dernière. Il se raidit : « J'ai trop bu. Aucune signification. Et d'ailleurs... Pleurer ne veut rien dire. Un mouvement organique... Une légère ivresse, et ça sort. C'est comme le sentiment de l'éternité... »

Flopie se taisait, interdite, attendant la fin du discours.

« Et maintenant, dit-il, — es-tu contente, Flopie ? N'avons-nous pas fait quelque chose de bien ? Qu'est-ce qui compte, voyons, sinon la société où nous vivons ? Crois-moi, ajouta-t-il, le vrai sacrement, tu te l'es donné tout à l'heure. Peu importe le témoin. Il n'y a pas que la religion catholique en ce monde, Flopie. C'est *un hasard* de naître catholique, comme de naître bohémien. C'est, si tu veux, un usage local, une coutume, quelque chose qui fait partie de notre folklore à nous. Mais va, nous reparlerons de tout ça, si tu y tiens. L'essentiel ce soir c'est que tu sois contente. Contente. (« Parce qu'il n'y a pas d'autre raison pour faire ce que j'ai fait »,

se disait-il. Mais alors pourquoi s'acharnait-il à détruire la joie de Flopie ?) Je veux que tu sois contente. L'es-tu?»

Elle se sentait comme ranimée par ce discours, ces exhortations, qu'il lui adressait sur un ton particulièrement chaleureux, avec une grande puissance de conviction.

« Mais bien sûr, dit-elle. Mais c'est toi... Tu avais l'air si drôle. Tu... »

Elle s'était tournée vers lui pour le regarder et elle le vit subitement changer de couleur, comme si quelque chose d'horrible se produisait sous ses yeux.

De nouveau sa tête résonnait douloureusement. Ce bruit de train qui passait, ce rythme à deux temps, obsédant, hou-hou, hou-hou, hou-hou, il le reconnaissait tout à coup : c'était le sang à ses tempes. Il reconnaissait ce bruit, ce murmure familier ; comme il reconnaissait ce regard, l'œil atroce, plein de convoitise de Fernande Chotard derrière le trou de la serrure... Que ne pouvait-il se délivrer d'eux ! Il avait envie de crier, de pousser un grand cri pour se délivrer, un cri qui traverserait ce rideau étouffant, cette salle où la fumée s'épaississait d'heure en heure, et irait crier vers la justice. Cette tête encombrée de cheveux, ce corps qui s'agitait devant lui, c'était Mme Chotard, bien sûr !

Didier restait la tête dans les mains, les yeux résolument fixés sur la table. Quelque chose de frais sur son front : la main de Flopie, il la reconnaissait à sa minceur, qui descendait, qui cherchait à écarter les siennes. Des voix. Non : c'est Flopie qui discute. Que dit l'autre ? Ah, assez ! Cette voix, il ne *voulait* plus l'entendre. Ne pouvait-il préférer mourir ?

« Eh bien alors, vous ! Il faut aller loin pour vous trouver ! Je vais chez vous, personne. Je descends chez les Maillechort, ils me disent que vous êtes chez le notaire ; le notaire, je vous demande un peu ! Du notaire j'arrive jusqu'ici, et... Allons, je vois que tout va bien. La nou-

velle que j'ai à vous apporter vous sera moins désagréable. D'ailleurs, vous vous y attendiez. C'est mon beau-frère qui m'envoie. Vos meubles sont dehors, mon petit. Vous ne pouvez plus rentrer chez vous. Je vous cherche depuis le début de l'après-midi avec la clef de votre nouvel appartement. »

C'était bien la voix de Mme Chotard, tour à tour hostile et doucereuse, ses gestes de bienfaisance hypocrite, ses mots de compassion pour les coups qu'elle portait.

Didier leva les yeux vers elle, la dévisagea un instant sans rien dire.

« Comment est-on entré chez moi ? La clef est dans ma poche. »

Mme Chotard haussa les épaules, avec un air de commisération accrue.

« Mais, mon pauvre petit, toutes les clefs vont sur votre porte ! Et que voulez-vous, il fallait bien !... Ça ne fait rien, enchaîna-t-elle sans regarder Flopie, vous trouver en train de faire la noce, un jour pareil !

— En effet nous faisons la noce, dit Didier froidement. On ne saurait mieux dire.

— Est-ce possible ! dit-elle d'un air égaré. Oh si j'avais su... Si vraiment... Je... Comment avez-vous ?... »

Les mots se précipitaient. Elle fermait les poings, se frappait le front, se serrait les tempes à les faire éclater. De l'autre côté de la table, dans un court moment de silence, d'inactivité, elle rencontra soudain le regard de Didier. *Il la regardait.* Ce fut un étrange moment. Qu'était-il arrivé de grave, mon Dieu, pour qu'il la regardât, pour qu'il levât les yeux sur elle ? Elle le regardait elle-même et, dans cette seconde unique, une fugitive fêlure brisa la coque qui la protégeait, et son regard lui dit : « Mais c'est absurde ! Mais c'était un jeu. Mais je peux encore vous sauver ! » « Non », répondit le regard de Didier. Alors elle tira un coin de

son manteau, comme les femmes du peuple, et elle pleura. Les seules larmes pures de sa vie.



La nuit qui suivit cette journée restera dans le souvenir de Flopie comme la plus mauvaise de toute son existence.

D'abord, quand elle s'était aperçue que Didier n'avait plus la force de quitter le bistrot, elle avait perdu la tête. Mais il l'avait persuadée de demander une chambre au patron.

Ni table ni chaise, un méchant lit, une cuvette de faïence pour la toilette, l'eau sur le palier. Déjà Didier était étendu, tant bien que mal, tout habillé, tout chaussé, sur le lit qui geignait et se creusait sous son poids. Elle était allée vers lui et l'avait appelé tout doucement : « Didier... — Oui », avait-il dit faiblement. Elle avait vu alors ses souliers sur le dessus de lit à franges, et s'était penchée, avait démêlé patiemment les nœuds cent fois refaits au cours de la journée, encore humides, et qui résistaient...

Une espèce de jugement confus se forme en elle : « Ils vont dire que je l'ai eu, mon homme », et elle ne sait pas qui représente ce « ils », car elle ne tient plus à rien ni à personne : la voilà bien, cette liberté à laquelle elle avait parfois rêvé quand elle était attachée au chevet de sa grand-mère. « Ils vont dire que je l'ai eu, ils ricaneront bêtement, les gens se figurent vous comprendre, mais ils passent toujours à côté, c'est forcé. » Elle n'avait jamais imaginé la chose ainsi, elle ne croyait pas que ce serait cela : elle avait rêvé d'éclairages voilés, elle aimait les petites lampes au socle de bois clouté de cuivre, comme on en voyait à tous les étalages, avec un joli sujet sur l'abat-jour. Et un dîner où l'on aurait réuni des tas de copains.

Elle savait qu'un mariage comportait un lit blanc

et au moins une petite lampe. Maintenant, cette aube sale, entrevue à travers des rideaux jaunis, voudrait la convaincre que c'est autre chose. Les réverbères s'éteignent dans la rue, il va faire jour. La chambre ne donnait pas du côté qu'elle croyait. Sous la fenêtre, il y avait une ruelle étroite et antique, un mur opaque, et tout de suite une longue pente de toits de tuiles sans trace humaine. Il n'est pas possible de se sentir plus seule, plus enfermée — et encore plus avec cet homme qui dort, ou fait-il semblant ? et qui va se réveiller d'un mauvais sommeil.

Vers le matin, Didier avait cessé de gémir dans son demi-sommeil, et s'était endormi en travers de son corps, si bien que, réveillée depuis des heures, elle n'osait bouger. Une douce rumeur de cloches lui parvint, à travers la fenêtre entrouverte, comme une voix qui se fût adressée à elle.

Didier venait d'ouvrir les yeux, mais restait sans mouvement et avait tout juste assez de conscience pour entendre la voix de Flopie, sans comprendre ce qu'elle disait. Le bruit des cloches achevait de lui parvenir, le plongeait dans un rêve, le ramenait, comme toujours, à son enfance.

Il étendit le bras, comme un aveugle, rencontra le corps de Flopie. Amie, ou ennemie ? Il ouvrit décidément les yeux, vit distinctement la fenêtre avec ses rideaux blancs, la pente vertigineuse des toits, et une mince ligne de ciel gris tout en haut.

« Flopie... dit-il. Que faisons-nous dans cette horrible chambre ?

— Tu étais si fatigué, Didier, rappelle-toi, nous sommes allés au plus près. Te sens-tu mieux ?

— Je me sentirai mieux quand je serai dans la rue, dit-il. Mais d'abord, si tu veux, nous allons descendre et — il eut un sourire dans son visage vieilli — nous allons rompre le pain ensemble. »

***

Ce fut comme deux assassins qu'ils sortirent de ce lieu qui dans la grisaille du jour avait toutes les apparences d'un bouge et qu'ils filèrent sans mot dire, le long du rempart où l'herbe formait des plaques jaunies par l'hiver. Pourtant le contact de l'air parut rendre à Didier de nouvelles forces. Tant que cet air vous fouette, vous baigne, vous soutient, l'espoir n'est pas mort, on sent que la vie est prête à rebondir. « La vie de Flopie, pense-t-il. Ses *deux* vies, pour moi qui n'en ai plus... » On oublie qu'on est sans logement et que les vêtements qu'on porte représentent tout ce qu'on a.

Il s'était remis à pleuvoir. L'église, avec ses pierres rouillées, ruisselantes de pluie et de vent de mer, se dégagea soudain comme un amas de ferrailles d'un chaos de petites rues où les éventaires des bouchers et des charcutiers rivalisaient d'ardeur.

La rue contournait l'église, où la brume s'accrochait encore aux nervures du portail. Soudain la rumeur de l'orgue s'empara d'eux, et les précipita, toutes portes ouvertes, en pleine harmonie, murmures de la forêt, miaulements de flûte et de syrinx, silences suivis de tonnerre, encens, prêtres, chapeaux à franges, musique militaire, et toute l'enfance qui revient vous déchirer le cœur. « Tu entends ? demanda Flopie. Tu entends comme c'est beau ? — Ça doit être encore des gens qui se marient, répondit Didier. — Il faut croire, dit Flopie. Si on allait voir ?... — Avance, dit-il en la poussant. Puisque tu en meurs d'envie !... »

Le prêtre avait terminé depuis longtemps. Maintenant c'étaient les enfants qui chantaient, d'une seule voix pure, qui expirait suavement sous les voûtes. Quelle messe ! C'était une nouvelle vague de ravissement, d'extase, l'entrée en paradis. Puis les voix s'éteignirent, comme une flamme qu'on baisse. Silence. De nouveau

une voix s'éleva, très lointaine, très faible, dans une accusation de soi émouvante : « *Non sum dignus...* » Les mots se perdaient, se noyaient entre les piliers. Ceux-là, Didier les devinait. Ils lui revenaient presque brutalement, le prenant au dépourvu, et il les reconnaissait comme ceux qui autrefois avaient sur lui le plus de mystérieux pouvoir. « *Non sum dignus !...* » Qu'est-ce qu'il y avait ensuite ? *Sub tectum meum...* Mais je n'ai pas de maison, Seigneur ! Cette fille que j'ai prise, je ne sais maintenant où l'emmener, il a fallu que je passe la nuit avec elle dans une chambre d'hôtel, dans un lieu horrible et souillé, souillée qu'elle est elle-même. *Sub tectum meum*, ah ! ce qu'ils s'en fichent que j'aie ou non un toit sur la tête. Et d'ailleurs pourquoi en aurais-je un ? Lui qui n'avait pas une pierre où poser sa tête ! Voyons, vous êtes fous ? Avez-vous oublié cette page, cette petite phrase, avec vos constructions grandioses, vos palais, vos voitures, vos journaux, vos séminaires retentissant de coups de marteaux et ruisselant de pierres blanches ? Il y a deux morales, alors ? En même temps ? C'est bien vous qui êtes venus me dire : « Devenez propriétaire ! Enrichissez-vous !... » Un geste encore, une main qui se lève dans un geste d'une dignité exemplaire, et ces mots déchirants, presque insupportables pour qui veut les entendre : « *Corpus Christi...* » Ah, c'est trop ! C'est trop à la fois !... Didier ferme énergiquement les paupières, non pour ne pas voir, mais pour écraser ses larmes. Mais il entend la voix qui monte, qui monte au-dessus de cette foule mondaine occupée à des pensées de frivolité ou d'affaires, et cette voix il ne peut la refouler : « Que le Corps du Christ vous garde pour la vie éternelle !... » Quand on sait que le Christ, tout de même, a vécu ! Qui peut entendre cela sans se mordre les lèvres, s'enfoncer les ongles dans la peau ! Didier rouvrit des yeux hallucinés sur le prêtre qui remontait lentement les degrés.

« Viens, dit-il à Flopie en lui prenant la main. Viens ! Nous étions cette nuit dans un mauvais lieu, mais nous sommes retombés maintenant dans un autre... » « Il n'y a plus d'endroit propre, plus de recours, prononce-t-il en lui-même, plus rien. Rien. Aucun lieu sur terre où un honnête homme puisse aller. »

Elle allait dire quelque chose, se libérer de cette masse qui lui broyait le cœur, mais d'un geste il l'arrêta net. Il ne pouvait écouter dans un pareil moment, où il était soulevé au-dessus de lui-même par une force toute neuve, gigantesque, un pouvoir de résurrection. Il était à une heure où le mensonge, la dissimulation sont impossibles.

« Tu verras comme un homme peut renaître, poursuivit-il exalté. Ils m'ont tout refusé, tout (et sa voix s'élevait, enthousiaste) : c'est magnifique ! Mais quand je me considère, je vois bien qu'aucune créature ne m'a jamais fait d'injustice... Flopie, dit-il au comble de l'exaltation, je t'aime parce que tu n'es rien, parce que tu es née du peuple, parce qu'on t'a humiliée, parce que... Si tu savais... »

Mais il ne put aller plus loin. Une douleur passagère le tirailla un instant, lui enfonça un clou dans la nuque. Quelque chose comme un sanglot d'émotion, de reconnaissance, lui monta à la gorge. Il voulut parler, mais une boule de joie l'étranglait. Il se rapprocha de Flopie, convulsivement lui étreignit le bras.

« Taxi, lui souffla-t-il. Vite. C'est sérieux. »

Il s'était arrêté, s'était accoté à un petit mur, non c'était Flopie. Pourquoi était-elle là et ne faisait-elle rien ? Il retrouva enfin un peu d'air, l'aspira, le rejeta, mais ses poumons refusèrent l'aspiration qui suivait. Que se passait-il ? Pourtant il ne faisait pas très froid, et le vent soufflait beaucoup moins que la veille.

« Tu... Tu trouveras... de l'argent... chez moi, dit-il, à gauche... de l'armoire. Chez moi, reprit-il avec un

sourire d'indicible amertume. Pour toi, Floflo... Ho, dit-il, Flo !... Fais vite !...

— Vous souffrez ?... Vous n'êtes pas bien ?... »

Cette voix polie, distinguée... Naturellement, c'était un chanoine.

« Avez-vous besoin de quelque chose ? »

Didier secoua la tête. Un jour plus tôt, peut-être, mais à l'heure qu'il est... *Et nunc et in hora mortis nostræ...* Il voudrait retrouver son énergie pour hurler sur ce monde où il y avait tant à faire, qui n'avait pas commencé de vivre.

« Vous êtes assis sur les marches de la maison paroissiale, remarqua cérémonieusement le prêtre. Si vous avez besoin de quelque chose, entrez. »

Il s'éloigna, après une dernière hésitation.

Qui sait ce qu'il serait advenu du corps et de l'âme de Didier, s'il était entré dans cette maison ? Toutes les portes ne sont-elles pas toujours ouvertes jusqu'au fond, jusqu'au dernier instant ? Mais une grosse auto noire et bruyante déboucha de la petite rue en pente qui longeait la maison paroissiale et ce fut cette porte-là qui s'ouvrit. Flopie le hissa énergiquement à l'intérieur. Si légère, avec ses bras si légers, mais si musclée... Il se laissa tomber sur le siège à côté d'elle.

« Lentement, dit-il. Oh ! lentement ! Dis-le-lui...

— Figure-toi, j'ai dû courir jusqu'à l'église, dit Flopie. J'ai vu le mariage qui sortait. C'est là qu'ils avaient leurs voitures. On ne peut pas parquer ailleurs. Je n'en sortais plus.

— Floflo, lui dit-il en lui prenant la main.

— Tu sais, lui dit-elle avec une petite larme. C'était tout de même un beau mariage ! »

***

L'escalier partant de la rue montait tout droit au premier étage, où l'on s'engageait dans un couloir

obscur. La première porte à gauche. C'était là, c'était facile à trouver. « Tout est prêt, avait dit Mme Chotard. Vous pouvez y aller dès ce soir, vous n'avez rien à demander. » Flopie fouilla dans son sac, trouva la clef, ouvrit la porte. Elle était suivie du chauffeur portant Didier. Quand elle avait voulu l'aider, il avait protesté, prétextant qu'il savait comment s'y prendre. « Pensez-vous, il n'est pas lourd, votre homme. » On devinait un lit dans la pénombre.

« Là, dit Flopie. Et maintenant, je ne le quitte pas. Il ira mieux bientôt. Mais je voudrais que vous alliez me chercher un docteur au plus près. Vous voulez ?... J'ai de l'argent, je vous donnerai...

— D'accord », dit l'homme, l'essentiel pour lui étant de libérer son taxi et de sortir de cette impasse. Pour avoir plus vite fini, il préférait croire que Didier n'était qu'un peu malade, et il disait oui à tout.

« Merci, dit-elle. Vous êtes un brave type. Vous revenez vite ?

— Sûr, dit l'homme. Je sais faire, allez... »

En attendant il ne bougeait pas, tâtait ses poches, comme s'il cherchait des cigarettes.

Elle se précipita sur Didier, ouvrit son manteau, sa veste, tira des billets de son portefeuille.

« Tenez, dit-elle étourdiment, en lui mettant une liasse de petits billets dans la main. Nous ferons la monnaie tout à l'heure. Mais faites-vite !... »

Maintenant, ses yeux étaient tout à fait secs. Elle avait pleuré ce jour-là pour toute sa vie.

Elle s'approcha de Didier, posa sur lui, sur son visage, des mains froides, les retira aussitôt avec un doute. Que fallait-il faire ? Elle prit le parti de s'étendre sur le lit, timidement d'abord, puis confiante. Cet homme, il lui semblait maintenant qu'elle vivait avec lui depuis des mois, qu'ils étaient mariés depuis toujours, qu'elle

l'aimait vraiment. La pluie commençait à battre doucement les vitres. Elle s'étendit mieux, s'allongea soigneusement près de lui, ramena sur eux, pour avoir plus chaud, le couvre-lit blanc, gaufré, broché, à franges, sur lequel ils avaient installé Didier. La chambre était humide ; sur les murs, le papier commençait à se déchirer par lambeaux, découvrant tout un panorama de moisissures. Elle avait mis une main entre ses cuisses, pour la réchauffer ; de l'autre elle lissait les cheveux de Didier. « Je suis là, Didier, n'aie pas peur. Je suis là... » A présent toutes les choses qu'il lui avait dites au cours de cette longue nuit, dans les intervalles de son sommeil, puis dans le café où ils étaient restés une partie de la matinée, lui revenaient en mémoire. Elle se revoyait dans l'église, entendait les voix, la musique, son esprit retournait à ces enchantements, malgré la mauvaise odeur qui rôdait. Elle écoutait en elle la voix de Didier, mais que disait-il ? Les mots ne parvenaient plus jusqu'à sa conscience. « Floflo..., murmurait-il. Floflo... Il est vraiment digne et salutaire... Tu verras comme un homme peut renaître... Floflo... Toi et moi ne sommes pas différents... Je ne suis rien, et qu'est-ce que prier sinon savoir qu'on n'est rien... Il n'y a que toi qui puisses comprendre... Toi et moi, c'est pareil... Il y a deux choses : le travail, l'amour. Il n'y a pas d'autre dignité que celle que confère le travail, pas d'autre grandeur. Il n'y en a qu'une, c'est l'amour, mais c'est plus rare. Tout le monde ne peut pas aimer comme il faut, tu comprends, aimer jusqu'à *accepter*, jusqu'à *revendiquer*, mais tout le monde peut travailler comme il faut... Dégoûtant de laisser les autres se tuer pour nous... Travailler, c'est aussi faire acte d'amour, une manière de se charger du monde, si tu veux... Être la feuille qui s'ouvre, Floflo, mais aussi... Tout malheur peut se changer en bien, petit oiseau. » Elle s'entendit répondre : « Oui, Didier, nous travaillerons comme des lions... »

Mais pourquoi ce chauffeur ne revenait-il pas ?...

Elle se haussa un peu sur le coude, pour voir, mais retomba aussitôt. Que se passait-il ? En bas, dans le parc, sous les tilleuls, s'avançait une théorie de séminaristes, qui sortaient en braillant joyeusement, battant des ailes sous leurs petites capes noires. Dans un arbre, un oiseau chantait divinement, l'oiseau bien connu dont le refrain est « Flopi-Flopi ». Elle ouvrit les yeux avec effort, tant ses paupières étaient encore lourdes, sans doute d'avoir pleuré. Quelque chose de pesant s'était abattu sur elle, n'avait-elle pas assez dormi ? elle écartait vainement le sommeil invincible qui la prenait. Elle lutta encore un moment pour maintenir ses yeux ouverts, ses petits yeux verts si luisants, et la dernière chose qu'elle vit par la fenêtre sans rideau, dans la rue, ce fut ce type au rire éblouissant, grimpé sur un poteau télégraphique, qui réparait on ne sait quoi, avec une pince et une sacoche à la ceinture et qui avait l'air de rigoler en les regardant, tant c'était drôle probablement de voir des gens couchés dans leur lit, en plein jour !... Oh, Didier !...

***

Le fait passa à peu près inaperçu dans Irube, et même l'entrefilet d'*Irube-Éclair* au titre accrocheur : « Le suicide de la rue Maubec » — en sous-titre, en caractères plus modestes : « accident, ou suicide ?... » — parvint à peine à secouer une journée l'indifférence qui était l'état habituel des Irubiens à l'égard de ce genre de nouvelles. En revanche, le discours du maire retint beaucoup l'attention. On venait, en effet, d'inaugurer à Irube un buste de l'impératrice Eugénie.

Suicide ou accident ?... La question n'avait pas été officiellement résolue, en effet. L'antique réchaud à deux trous, qui, à lui seul, constituait la « cuisine » de l'« appartement » de la rue Maubec, avait un tuyau en

mauvais état, et la manette commandant ce tuyau tournait avec une facilité peu commune — un choc, une vibration pouvait suffire à modifier sa position. Mme Chotard ou Cazaunous, en apportant les affaires de Didier, pouvaient très bien être à l'origine de l'accident, mais de cela ni l'un ni l'autre ne se vanta. Et, comme ils avaient ouvert la fenêtre avant de quitter la chambre, pour que la pièce fût bien aérée à l'arrivée de Didier... Mais on peut supposer aussi que cette manette, située juste derrière la porte, a joué lorsque Flopie a poussé le battant devant le chauffeur qui tenait Didier dans ses bras. Ce qui était sûr, c'est que la propriétaire, alertée par l'odeur qui filtrait sous la porte et envahissait le couloir et la cage de l'escalier, avait trouvé les deux malheureux, côte à côte, dans le même lit, la fille toute pressée contre le garçon, l'enlaçant, disait un journal, de ses petits bras froids.

Dans le même lit. Ainsi dorment les époux...

PAUL GADENNE

LECTURES

LA REPRÉSENTATION

II

Hans le Clown, le héros d'Alfred Kern — soit dans ses numéros de cirque, soit dans sa vie privée, — nous fait parfois penser à Charlot. Dans le roman de Jean Duvignaud, il arrive que la silhouette fameuse se profile aussi, pour donner un aspect grotesque à un personnage tragique : le « Petit Monsieur », Hitler. C'est que, dans *L'Or de la République* plus encore que dans *Le Clown,* il s'agit de « représentation ». Je ne songe pas seulement aux ballets ou au film que présente Rufus, l'entrepreneur de spectacles ; les vingt années de vie européenne qui se trouvent évoquées dans ce livre s'y constituent elles-mêmes en spectacle, en représentation. Chaque faisceau d'événements devient un tableau dramatique, dont le sens varie et s'éclaire selon les autres tableaux. Bien plus, chacun des personnages nous apparaît comme l'acteur de sa propre vie ; il la joue non moins qu'il l'éprouve ; il sait qu'il la joue, ou du moins le soupçonne ; et l'on dirait qu'il attende du metteur en scène d'être éclairé sur le sens de sa vie et de son jeu. Mais quoi ! ces personnages que dresse et manie le metteur en scène, ce sont aussi les acteurs de son propre jeu. « Le spectacle », dit Hamlet (citation chère à Jean Duvignaud), « sera le piège où je prendrai l'esprit du roi. » Mais l'esprit d'Hamlet lui-même s'y trouve pris. Nous voici loin de Charlot ; Hamlet écrit la pièce de Shakespeare, s'y regarde, et se regarde se regarder. Notre Hamlet moderne

a fait du chemin ; il a beaucoup pratiqué Brecht et Pirandello, médité sur les romans de Malraux et de Faulkner, sans doute aussi sur *Le Soulier de Satin*, et nous le sentons très averti des techniques du cinéma. Mais *L'Or de la République* est-il vraiment l'œuvre que Duvignaud méditait d'écrire ? L'écrivain, dans ce roman, ne se montre pas à la mesure du metteur en scène : l'œuvre est excellemment montée, sa réalisation intime nous déçoit.

Elle nous déçoit d'autant plus que l'ambition de l'auteur était grande, et d'ailleurs légitime. Dès le premier roman de Jean Duvignaud, *Quand le Soleil se tait*, on ne pouvait méconnaître ses dons : avant tout, l'intensité de la vision, celle du mouvement dramatique, l'ardeur et la générosité de l'esprit ; on ne pouvait non plus se méprendre sur les dangers qui le menaçaient : la hâte, le manque de rigueur, la confusion, la complaisance idéologique. J'ai moins aimé son deuxième roman : *Les Idoles sacrifiées* ; c'est que l'auteur, dans le souci de resserrer son œuvre, en accusait la dispersion ; c'est aussi que les personnages étaient trop nombreux et mal distincts, et que les événements historiques auxquels se référait l'action nous étaient moins familiers que ceux du premier livre. Mais toutes les qualités de Jean Duvignaud réapparurent, précises, efficaces, dans les nouvelles du *Piège*; ce fut un grand bénéfice pour lui que de se plier aux limites du genre, et ces nouvelles nous eussent pleinement satisfaits, si le goût provocant d'une technique originale, joint à la précipitation de l'écriture, n'eût çà et là versé dans l'artifice et dans l'obscurité.

Résolument engagé dans l'époque, Jean Duvignaud ne cesse d'en exposer les tendances, les contradictions, les mythes et les problèmes, non point en partisan (sinon de la vérité et de l'effort) — en homme qui met dans une représentation lucide l'espoir d'un avenir meilleur. Ainsi s'est-il proposé de faire dans son nouveau roman — l'œuvre la plus ample et la plus riche qu'il ait conçue, celle aussi où, reprenant tous ses thèmes, ses décors, ses fables, et l'on peut dire ses personnages, il les domine le mieux.

★

L'Or de la République nous frappe à la fois par la hardiesse de sa coupe, d'où surgit chacun des tableaux, et par les mutuels rapports de ces tableaux, c'est-à-dire par l'ampleur de l'architecture.

Il s'agissait de choisir et d'organiser les pages capitales du monde moderne, de montrer, sous les apparences, les ferments de ce monde et, d'un épisode à l'autre, d'en faire sentir le cours profond et le destin. Redoutable entreprise, et dont l'auteur semble s'excuser lui-même, disant et répétant : « Vous êtes au spectacle. » A tout le moins nous en prévient-il par la bouche de Rufus, son délégué, son machiniste, son bonimenteur, son gros et lourd Ariel, qui, d'abord, à Berlin où il présente une troupe de girls « négroïdes », nous fait assister à une autre attraction : l'avènement de Hitler. Car, pour Rufus, qu'est-ce qu'un Hitler ? Un monteur de spectacles douteux, un mauvais rival qu'il mépriserait, s'il n'entendait soudain au fond de soi, comme une prémonition, un roulement de tambours : attention ! le grand spectacle va commencer.

(Ici, intermède : odyssée de la troupe et souvenirs du cornac. Puis :)

Deuxième tableau : Les Vaincus d'Espagne. Tombé de la lune et de la défaite, un petit pion, Nicolas, trimbale une énorme caisse : l'or de la République. Fatigues, faim, prison, crime, rien ne compte au regard de ce dépôt qu'il faut préserver dans l'espoir d'une revanche. Là-dessus, nouvelle entrée de Rufus et de ses girls ; on ouvre la caisse : elle ne contient que du sable et un gros chandelier volé dans une église. Et le rideau tombe, tandis que, à l'arrière-plan, Hitler envahit l'Europe.

Le deuxième acte a pour titre : *Le Clairon du Grand Juge.* Les tambours de Rufus, naguère, annonçaient une convulsion du monde : elle est venue, l'on souffre et l'on se bat ; mais, s'il est un invisible juge qui assiste au déroulement de la bataille, nous attendons vainement qu'il désigne le vainqueur. Comment reconnaîtrons-nous donc le sens et la valeur de nos efforts ? C'est ce qu'un vieux ministre de

la République espagnole se demande, à l'agonie, dans une chambre de Clermont-Ferrand. Et voyez dans la même ville, pendant l'occupation, ces jeunes gens qui se cherchent et rêvent d'agir ; rien de plus vrai que leur besoin de se dévouer ; mais, pour qu'ils se rassemblent et s'ébranlent, il faut une Fable — celle du *Bachelier César*, grand chef de maquis, dont une Vierge Rouge invente la figure et les exploits. La fille peut disparaître : la Fable vit ; bien plus, elle s'incarne et se réalise ; c'est Nicolas, le petit pion désabusé, l'homme de la caisse (d'ailleurs amant d'Etty, la Vierge Rouge), qui se résigne à jouer le rôle de César et, bon gré mal gré, devient César, héros et chef de la « Grande Compagnie ». Que manque-t-il à l'aventure ? Un symbole ? Le voici, toujours le même : l'Or de la République. Car enfin il doit exister, cet or, et les réfugiés espagnols, soldats du Bachelier, croient en connaître le détenteur — homme politique, cette fois français et même auvergnat, mais lui aussi gâteux et moribond, puisque ancien ministre. Bien : le Bachelier César ira le trouver, séduira sa fille, puis de ses propres mains emplira de sable la caisse où doivent se nourrir l'illusion et peut-être la force d'un peuple. Et l'épopée se poursuit à travers les monts d'Auvergne, saluée au passage, on le pense bien, par Rufus, qui pour un temps a perdu ses girls (elles s'acheminent par erreur vers les bordels allemands), mais non point le sens du spectacle.

Aussi bien va-t-il en donner, au dernier acte, une preuve définitive, quand il veut porter à l'écran l'épopée du Bachelier César. Le Bachelier s'est retiré de l'action ; on l'attaque, on s'interroge sur sa figure. Et la connaît-il lui-même ? Donc, de ce qui fut un rôle, lequel devint une vérité, on fait de nouveau un rôle, selon la seule vérité du temps et de l'œuvre d'art. Ce serait trop simple ; voici que l'acteur qui joue le rôle du Bachelier saute sur une mine ; le voici gisant dans un trou, une jambe arrachée ; eh bien ! on va le filmer dans son trou, pour donner à l'œuvre une réalité irrécusable et au Bachelier César une figure définitive. A présent, que l'un des comparses (mais un romancier), songeant à toutes ces aventures, se dise : « On a été des cons ; on a voulu vivre comme au théâtre ou au cinéma » : c'est une moralité

que nous pouvions prévoir. Il se dit encore qu'il faut « repartir à zéro, sentir la vie, oui, la vie ». Et l'acteur unijambiste, veillé par la Vierge Rouge (ou plutôt rose de tendresse) et l'enfant qu'elle eut de Nicolas-César, rêve, lui aussi, à la vie qui va s'épanouir. Bien sûr : ils ont monnayé l'or de la République. Mais à Rufus le dernier mot, au grand metteur en scène, qui, lui, obstinément, rêve à de nouveaux spectacles.

★

On voit tout ce que Jean Duvignaud, dans ce roman, doit à son goût et à son expérience de l'art dramatique. Car c'est bien là un spectacle, répétons-le, d'une conception grandiose, d'une forte articulation, aussi divers, d'un tableau à l'autre, par le ton que par le mouvement. Maintes scènes s'accrochent à la mémoire, qui prennent dans le saugrenu ou le sinistre, dans la convulsion ou dans l'ampleur, la même intensité : par exemple l'odyssée des girls qui cherchent à quitter l'Allemagne et qu'un Prince-Major de frontière contraint à danser, pour son plaisir, la « Guerre de Troie » ; la scène de dénonciation, à Clermont, dans une cour de Faculté, quand un jeune poète passe devant les rangs de ses camarades et désigne aux Allemands les suspects ; le tableau, en pleine campagne, où s'observent et s'affrontent la Compagnie du Bachelier César et l'armée régulière de Libération — grand tableau de masses, au mouvement presque imperceptible, mais très sûr, et dont les mille détails s'accordent à donner l'impression d'un ensemble ; c'est d'ailleurs l'une des pages où l'écrivain domine le mieux son expression, et je veux en citer quelques lignes.

Avec la nuit, la brume emplit la vallée où les masses sombres des véhicules et des soldats se déplaçaient sans cesse. De longues traînées rousses, ici et là, signalaient un feu de camp autour duquel des ombres demi-nues s'agitaient. Sur les buissons passait la clarté rapide des lampes électriques. Enfin les gens de Nicolas réussirent à rétablir le courant et toutes les fenêtres du village s'illuminèrent. A travers une jumelle d'artillerie on vit une place, dans le village désert, les hommes vautrés en désordre tandis que sur la route sombre des formes de chevaux et de voitures défilaient. Un phare d'auto isola

un moment la torpédo de Nicolas. Le bruit confus des chants, des cris, des roulements de voitures emplissait la vallée que la brume légère voilait sans la cacher. Là-haut, sur les collines, les hommes, pris par le froid, enfilèrent leurs capotes et s'enveloppèrent de leurs couvertures. Le général téléphonait à Paris pour demander des instructions : il répugnait à une effusion de sang.

Vers minuit, un bourdonnement parvient jusqu'aux collines. Les soldats prêtent l'oreille, cherchant à reconnaître ce bruit confus, étouffé par la brume et l'opacité élastique de l'air. En bas, les hommes assis autour des bivouacs, ou allongés autour des feux, chantaient pour se distraire, et un immense grommellement emplissait le cirque. Seules les lumières dans la vallée, les torches éclairaient en rouge le reps de la caisse posée sous le dais, dans le village.

La nuit est calme. On entend le piaulement des crapauds dans les marais. L'obscurité est semblable à celle de l'été, mais elle est silencieuse : pas de cigales ni de criquets. Parfois, des montagnes, dévale le frémissement des branches agitées par le vent, ou bien le hululement d'un hibou. Hors cela, le clarté vague d'un quart de lune traîne mollement sur les gazons, de l'autre côté des étangs dont la surface grisâtre miroite à peine. Au-dessus des collines, vers le Nord, l'un après l'autre des projecteurs s'allument et fouillent la campagne, s'immobilisant sur la route, très loin, au-delà des villages. Épuisée de fatigue, Gabrielle dort au pied de la torpédo, roulée dans une couverture, et sa tête, seule, dépasse.

Mais *L'Or de la République* n'est pas seulement un spectacle ; c'est aussi, et bien plutôt, le spectacle d'un spectacle. Je veux dire qu'en dernier ressort le spectacle s'y prend pour thème et devient une sorte de « métaphysique appliquée » du spectacle. Nous passons de l'orchestre aux coulisses ou parfois au plateau ; nous voyons la mise en scène, les indications, les signes, le décor ; rien n'y manque, l'auteur veille à tout. Il veille au geste, au tic, à l'accent brusque ou traînant des personnages, aux odeurs de sueur et de fumée du cabaret, à l'ombre qui d'un toit se profile sur le pavé de la rue, au mouvement des nuages sur la plaine, au cri du hibou (hululement), au tiers ou quart de lune. Bref, tout ce qu'implique la situation se trouve rassemblé, et noté de la façon la plus frappante. Voilà tous les dehors de la vie ; elle n'a plus qu'à s'y glisser. L'ennui, c'est qu'elle ne le fait pas toujours ; c'est que, le plus souvent, elle se

dérobe dans la mesure où l'auteur, d'un geste impérieux, lui fixe sa place.

Quelque relief, quelque frénésie que prennent l'action, la parole ou la pensée des personnages, c'est avant tout l'auteur que nous regardons. Et comment se laisserait-il oublier, quand il joue d'eux à sa fantaisie, les dresse, les escamote, les reprend, les enveloppe de longues ténèbres ou leur assène un coup de projecteur ? Plutôt que sa matière, ils constituent son matériel. Aucun d'eux ne se propose à nous selon son rythme intime et dans son autonomie ; ils obéissent au même système de présentation. Au demeurant, d'autant moins distincts qu'ils sont nombreux, ils « vont et viennent », ils « se croisent », et l'on ne s'étonne point qu'une seule phrase, un seul membre de phrase, rassemble trois *il* qui désignent trois personnes. Dans les individus, Jean Duvignaud sait montrer les signes qui précisent, fût-ce par l'opposition, le mouvement des masses ; mais, hors du signe, peu d'existence. Les personnages ne sont appelés que pour la représentation ; beaucoup d'appelés, en fin de compte un élu : Dieu, je veux dire l'auteur.

L'auteur ne l'ignore pas, qui est lucide et mesure la vanité de sa toute-puissance (nouveau spectacle). Je ne songe donc point à lui faire grief d'un tel jeu, puisqu'il y reconnaît son propos. Mais ce jeu, que ne l'a-t-il mené avec rigueur ! Il n'y apporte pas moins d'artifice et de confusion que de fièvre. A tout instant, le goût de surprendre et de frapper ; une atmosphère de complot, et de complot à propos d'un complot ; le mystère, le piège tendu quelque part ; dans les ténèbres du jour ou de l'avenir, dans « le décor wagnérien des toits enflammés », quelque monstrueuse machine s'échafaude. Qui remue ? C'est un cadavre. Et quel est cet autre cadavre ? Un corps à l'extrême de la jouissance. Que fait-*il* près d'*elle* ? Il est « illuminé par cette clarté sub-lunaire invisible qu'elle dégage ». Ah ! comment « percer les couches superposées de la réalité » !

Que tant de personnages, venus de Berlin, d'Espagne ou de Paris, se trouvent, à chaque tableau, immanquablement rassemblés : le metteur en scène s'en justifie au nom d'une « force » mystérieuse, et l'on peut lire dans « Prière d'insérer »,

qu'il s'agit là d'une « même race d'hommes et de femmes, nés pour l'action et la révolte ». Mais pourquoi ces excuses ? Il n'est que de dire : « C'est un spectacle, c'est une œuvre, et toutes libertés sont légitimes, dès l'instant qu'elles concourent à la vérité de cette œuvre. » J'applaudis bien plutôt à ces évolutions de ballets, aux entrées du bon Rufus et de sa troupe négroïde, aux retrouvailles sous l'orme ou sur les monts auvergnats. L'invraisemblance effective est ailleurs ; elle ne tient pas aux événements, mais à la façon dont l'auteur nous les présente, nous laissant enfin d'autant plus froids et incrédules qu'il a voulu nous émouvoir et nous convaincre.

Sans doute, une si vaste entreprise ne pouvait connaître un égal bonheur. Elle avait droit à maintes imperfections, excès ou défaillances, qui même auraient pu nous attacher davantage. Je ne souhaitais nullement, par exemple, qu'elle eût recours à une forme châtiée. Car je ne m'en prends pas ici à des négligences, fussent-elles graves et d'une exemplaire diversité ; mais à l'altération d'une pensée et d'un accent par l'écriture, Les qualités les plus brillantes ne peuvent tenir devant cette précipitation confuse où s'abandonne l'auteur. On dirait qu'il ferme volontairement les yeux pour ne se point contrôler, ou qu'il attend de l'écriture le bénéfice d'un langage oral que corrige ou complète la mimique.

Peut-être a-t-il le mépris d'un art qu'il estime révolu, dépassé, objet de musée et onanisme de pion, vaine chinoiserie au regard d'un monde nouveau. Comme s'il s'agissait là d'une querelle de forme ! Comme s'il y avait moins d'art, et un art moins sûr, chez Saint-Simon que chez Montesquieu ou Voltaire. L'art est le don et la mise en œuvre des moyens qui assurent à un tempérament et à une pensée leur expression la plus fidèle et la plus efficace. Les « belles phrases », Jean Duvignaud n'a que trop le souci d'en faire ; ce que je lui reproche, ce ne sont pas, je le répète, des négligences, des fautes de français ou d'orthographe ; c'est de dire tout autre chose que ce qu'il voudrait exprimer ; de mêler l'emphase à la grandeur, à la tragédie le mélodrame ; enfin, dans le souci légitime qui lui fait répudier un art de convention, de glisser vers un art non moins convenu,

et faux. Ce qu'il peut faire pourtant, il le montre encore, et mieux que jamais, dans ce livre, aux instants où le contrôle épouse la véhémence, où la phrase, sans rien perdre de son éclat ni de son relief, prend une stricte fermeté. — *L'Or de la République* témoigne d'une conception puissante et d'une généreuse pensée ; on y trouve les éléments d'une grande œuvre, que l'auteur, par défi et par manque de patience, n'a pas menée à son terme.

Bref, à la mesure des dons, les erreurs. C'est pourquoi ce roman doit retenir l'attention, par ses thèmes et son esprit comme par sa technique. A ce dernier égard, il prend place parmi les œuvres les plus curieuses, tentatives ou réussites, par lesquelles le roman français, depuis quelques mois, cherche à se renouveler : *Le Clown*, d'Alfred Kern, dont j'ai parlé dans la première partie de cette chronique ; le nouveau roman de Michel Butor, *La Modification*, œuvre excellente et parfaitement accomplie ; les romans d'Alain Robbe-Grillet, ceux de Maurice Blanchot, *La Nuit de Londres* de Henri Thomas, *Les Vainqueurs du Jaloux* de Pierre Lagrolet, *Nedjma* de Kateb Yacime, *La Fin d'Elias* de Pierre Neyrac, *Le Vent* de Claude Simon, d'autres encore — et je ne prétends point que toutes les possibilités du roman s'en trouvent épuisées ! Au demeurant, si originale que soit une technique, le roman ne se réduit pas à la solution d'un problème. J'aime à sentir chez Jean Duvignaud, grand monteur et psychologue de spectacles, un homme, et pour qui les autres comptent — homme ardent et un peu brouillon, trop soucieux de constructions et de formules définitives, mais trop lucide pour s'en satisfaire, à la fois péremptoire et scrupuleux, et d'autant plus péremptoire qu'il est inquiet, si avide d'exercer son intelligence qu'il fait d'un chemin rectiligne un labyrinthe, mais homme de cœur, en qui nous avons confiance.

MARCEL ARLAND

TOUCHER AUX CLASSIQUES

Voilà quelques années, M. Yves Florenne, désireux d'écrire une tragédie, emprunta un sujet à Pierre Corneille. Pendant qu'il y était, il ne s'embarrassa point d'*Othon* ni de *Pertharite*, et il alla droit au *Cid*, qui a l'avantage d'offrir un sujet connu et de comporter des personnages qui ont imprégné même la demi-culture française. Grâce à quoi naquit *Le Cavalier d'Or*, qui est une excellente tragédie, toute neuve, et qui fit de beaux soirs au Festival de Nîmes. On s'indigna peu du procédé, et cela me surprit : il y avait pourtant matière à crier au sacrilège et à piquer de savantes colères. Il est vrai que les savants coléreux ne se déplacent que peu et ne poussent guère jusqu'à Nîmes pour entendre du théâtre. Je pense qu'ils se rattraperont lorsque ce *Cavalier d'Or* sera joué à Paris. Par contre, Jacques Audiberti a subi quelques flèches ironiques pour avoir osé récrire *La Mégère apprivoisée*. Et il a poussé la provocation jusqu'à annoncer ainsi sa pièce : « *La Mégère apprivoisée*, de Jacques Audiberti, d'après Shakespeare. » Yves Florenne, lui, n'avait pas cité Corneille — et c'est sans doute pour cela que les bonnes gens ne se fâchèrent pas : ils ne s'étaient peut-être aperçus de rien. Mais signer de son nom *La Mégère apprivoisée*, n'employer pas même le pudique mot d'adaptation, voilà bien de quoi inquiéter. « Il ne faudrait pas que cela devînt une mode », est la formule qui résume cette anxiété. Pour moi, j'avoue que je ne vois aucun inconvénient à ce que cela devienne une mode. Ce serait une mode qui ne nous procurerait sans doute pas plus de mauvaises pièces que ne l'a fait la mode de parler à tout propos de la liberté, ou celle qui consista un temps à charger la famille

des Borgia d'exprimer notre plus pathétique actualité. Et cette mode-là aurait au moins l'avantage de nous faire réentendre, bien ou mal contées, les plus belles histoires du monde, — des histoires comme on n'en invente plus.

Des histoires, d'ailleurs, comme on n'en a jamais inventé. Car ce qu'ont fait Yves Florenne, Jacques Audiberti — ce qu'avait fait Robert Brasillach en récrivant *Bérénice* sous le titre *La Reine de Césarée* — n'est rien d'autre que ce qu'ont fait Shakespeare, et Corneille, et Racine, et, d'une façon générale, tous ceux qui ont marqué de la plus forte personnalité le théâtre de leur temps. Ils l'ont fait dès leurs débuts, avant de savoir qu'ils allaient être Shakespeare, Corneille, Racine, ou Molière, et ils l'ont fait jusqu'à la fin de leur vie. Des pillards, rien que des pillards. Et ils ne jouaient pas, comme le timide Giraudoux, avec des thèmes et des mythes classiques : ils prenaient une bonne pièce, bien constituée — ils choisissaient la meilleure, — grecque, latine, anglaise, française, espagnole, italienne, ancienne, contemporaine, et ils la recopiaient. Ils la recopiaient scène par scène, et du commencement à la fin. Quand ils modifiaient quelque chose dans la pièce qu'ils recopiaient, ils ne manquaient pas de s'en excuser poliment. Pour écrire son *Œdipe*, Corneille copie à la fois Sophocle et Sénèque. Seulement il remarque que « l'éloquente et sérieuse description de la manière dont ce malheureux prince se crève les yeux, qui occupe tout leur cinquième acte, ferait soulever la délicatesse de nos dames, dont le dégoût attire aisément celui du reste de l'auditoire ». Il supprime donc l'affreuse description (il la réduit à deux vers) et avoue qu'il regrette ce changement « qui m'a fait perdre l'avantage que je m'étais promis, de n'être souvent que le traducteur de ces grands génies qui m'ont précédé ».

Piller, et piller largement, ses prédécesseurs était vraiment « une mode » ; une mode que les auteurs, grands et petits, suivaient avec d'autant moins de scrupule qu'ils savaient que ceux qu'ils pillaient étaient eux-mêmes des pillards. En ces temps heureux, où n'existait pas la Société des Auteurs, les gens de lettres savaient bien que tous les sujets et toutes les pièces appartenaient à tout le monde. Ils

savaient aussi que chaque pièce appartenait en dernier ressort à celui d'entre eux qui la recopiait avec le plus de génie. La presse s'est fait récemment l'écho d'une courtoise correspondance entre André Roussin et Thierry Maulnier, qui s'étaient aperçus qu'ils traitaient simultanément un même sujet : les veuves abusives. N'eussent-ils pas, ensemble, dû s'excuser alors auprès de l'auteur d'*Andromaque* ? Mais ils font bien de ne pas le faire, car on n'en finirait plus, et Racine s'était à peine excusé auprès de Virgile, d'Euripide et d'Homère — qui ne s'est jamais excusé auprès de personne.

Et je trouve excellents tous les coups de pouce qu'Audiberti a donnés à *La Mégère apprivoisée* de Shakespeare. (Laquelle avait naturellement été copiée par Shakespeare par-dessus l'épaule d'un petit contemporain, et je cite l'introduction de Sir Arthur Quiller-Couch à la traduction de *La Mégère*, par Marcelle Sibon, dans l'édition du Club Français du Livre : « La comédie, par son intrigue et son titre même, présente une affinité étroite et indiscutable avec une autre comédie, anonyme, intitulée *Une Mégère apprivoisée*, et publiée en 1594 — au point que les libraires de l'époque confondaient les deux publications. Or cette pièce anonyme contient non seulement plusieurs séries de vers imités de Marlowe, mais une ou deux séries de vers *de* Marlowe, tirés de *Tamerlan* et de *Faust*. » Ah ! la belle époque !) Et il y a aussi, dans *La Mégère* d'Audiberti, la traduction de bien des vers de Shakespeare. Mais sa *Mégère* est devenue aussi parfaitement audibertienne qu'a dû devenir shakespearienne sous la plume de Shakespeare l'anonyme *Une Mégère* pendant qu'il la recopiait. Tout l'accent est mis là par Audiberti sur l'envie profonde qu'a l'héroïne d'être apprivoisée. Sa Catharina — et quelle délicate, et violente, et délicieuse compréhension en a Mme Suzanne Flon ! — aime beaucoup moins les coups que les caresses, mais cela, elle est seule à ne pas le savoir. Petrucchio, chez Audiberti, semble le savoir d'emblée. La traditionnelle histoire de l'appât de l'or, qui eût poussé Petrucchio à dompter Catharina pour en avoir la dot, est très joliment escamotée. Cruautés, injures, procédés indignes de Petrucchio affamant

sa femme, coups et violences, sont là — mais transposés, ce que rendent sensible, comme le texte d'Audiberti, le jeu de Pierre Brasseur et la mise en scène de Georges Vitaly. Petrucchio procède à l'égard de Catharina comme un psychanalyste brutal pressé d'en finir avec les complexes de sa cliente, et de la délivrer de ses liens, et de parler enfin avec elle le langage qui est profondément le sien, et qui est le langage du pudique et soumis amour conjugal. Tout cela nous donne un nouveau Petrucchio et une nouvelle Catharina : j'ai parlé des coups de pouce d'Audiberti — ce sont les coups de pouce du sculpteur.

Au même Shakespeare, René Dupuy, metteur en scène, s'est attaqué de façon fort différente, mais bien heureuse aussi. Il a donné vie à ce *Périclès, prince de Tyr*, qui est amusant à lire — un peu comme un conte des Mille et une Nuits, et qui était réputé injouable. (J'allais oublier de noter — je me réfère aux indications que donne Léon Ruth, adaptateur de l'œuvre — qu'un an avant qu'ait été joué à Londres le *Périclès* de Shakespeare avait paru *Les Douloureuses Aventures de Périclès, prince de Tyr*, de Wilkins. Lequel avait emprunté son sujet à un poète, John Gower, mort deux cents ans plus tôt — lequel, selon toute vraisemblance, avait pillé Jean de Meung.) Pour ce *Périclès* — qui n'a naturellement rien à voir avec le Périclès dont même la demi-culture française a retenu le nom, parce qu'il le donna à tout son siècle, — René Dupuy, aidé de Jacques Noël, décorateur qui est en train de créer un style, a tissé une sorte de « Tapisserie de Bayeux », qui est d'un grand charme. Il a eu soin de ne rien effacer de ce qu'il y a de plus romanesque, de plus mélodramatique, dans la pièce de Shakespeare. Cela — qu'il y a surtout dans *Périclès*, — il l'a mis dans une lumière naïve qui devrait vaincre toutes les réticences. Naufrages, filles perdues et retrouvées, princesses que les hasards de la vie conduisent au bordel, mais d'où les arrachent la pudeur foncière et l'énergie de leur race, cimetière où nous venons pleurer une fille charmante, que nous retrouvons dans l'instant bien vivante, encore qu'en grand péril : tout est montré, vu, dans un enchaînement de couleurs et d'images devant lesquelles les « grands écrans »

et « neokabylincolor » du cinématographe devraient reculer, effarouchés. Ces images sont les plus amusantes illustrations qui puissent être d'un texte ravissant, baroque et pur, auquel Léon Ruth a conservé ses qualités éminemment théâtrales, et de théâtre populaire, de théâtre d'aventure. Il m'est arrivé de me demander parfois — dans cette grande liberté des échanges à travers les siècles — si Shakespeare n'avait pas un peu pillé Ionesco.

Au théâtre du Tertre, enfin, c'est Hugo, Victor Hugo lui-même, qui est remis en liberté. Serge Ligier, Georges Charaire et le metteur en scène Nicolas Mylin y présentent *Mangeront-ils ?* — qui n'a été joué que rarement, — que, pour ma part, j'avais vu, voilà cinq ans, dans une mise en scène toute parodique et bien lourde. Les poètes du théâtre du Tertre aiment si vraiment Victor Hugo qu'ils ont retrouvé l'équilibre même de la pièce telle que sa lecture nous la faisait rêver : c'est Hugo se parodiant lui-même ; c'est Hugo se moquant de Musset, au courant de la plume ; c'est Hugo se laissant aller. Mais le laisser-aller, chez Hugo, ne va pas sans vers immenses, étonnants de fougue ou de raccourcis, d'ahurissantes ou de saisissantes formules. Tous ces vers prennent leur vol dans le petit théâtre du Tertre, — et ceux qui retombent, Hugo avait prévu leur point de chute, — et ceux qui s'envolent, nous ne les oublions pas. C'est ainsi qu'une mise en scène intelligente et neuve décrasse, et décrasse encore, tous les bijoux classiques, qui ne sont pas que des diamants.

Bien sûr, il faut toucher aux classiques, et sans cesse — et je ne vois guère d'autre moyen de faire vivre le théâtre moderne.

JACQUES LEMARCHAND

ŒIL POUR ŒIL

En matière de théâtre, le critique à chaud, à l'emporte-pièce, celui des quotidiens, considère une générale comme une rupture parisienne du traintrain universel, mobilisation, collision, naissance princière, ouverture ou fermeture du canal. Il y réagit, impulsif, passionné, policier, non moins prompt à l'énorme applaudissement qu'à réclamer du sang.

Une certitude de nature si personnelle exige, pour se promouvoir, des antennes exécutives, des patrouilles au tir sans pardon. A leur défaut, dans le prolongement de ce qui de clairvoyant et de fatal sut le choisir pour émettre les suprêmes sentences, le journaliste théâtral ne reculera pas à se montrer de roc. Modeste, doux et courtois dans son particulier, il acceptera, flairant plus ou moins les malaises et les désespoirs, que quelques sévères lignes de lui susciteront, à saluer dans cette puissance solide la preuve la meilleure, théologiquement, de son autorité.

Notons que de la critique il a horreur pour peu qu'elle lui revienne dessus. Des naïfs, qu'il éreinta, lui écrivent, se berçant de l'amadouer. Juge qu'on juge voit rouge. Sa réplique, alors, dépassant le maximum, atteint aux sommets de la haine.

A vrai dire, ce critique acharné, virulent accessoire des soirs palpitants où telle comédie nouvelle surgit, aveuglée, la gorge étranglée, devant la rampe, il ne se vérifie guère qu'en deux exemplaires, l'écrivain Kemp et le chourineur Gauthier, lesquels, par le compagnonnage étroit et confondu des votes respectifs, n'en font qu'un.

Seul, ici, l'écrivain nous amusera. Robert Kemp enclôt toutes les abeilles de l'Hymette dans une tête analogue à

celle que Michel Simon se fit dans *La Chienne*. Il jette à poignées, dans l'oubli qui point ne l'effraie, des feuillets vespéraux dorés et craquants où la rapidité de la main sert l'harmonie de la logique dans une cadence aérée que souvent saupoudre d'azur l'aveu d'une invulnérable, coriace et pimpante juvénilité. Toutefois, ce lutin joli pondeur n'a jamais eu l'idée d'avoir une pensée, une doctrine qui fût de quelque profit aux spécialistes de la scène ou, tout au moins, leur révélât une fois pour toutes l'échelle barométrique qui règle ses verdicts. C'est tout juste si l'on comprend qu'il tient pour le traditionnel et le rationnel. Chez lui, cette préférence s'exprime surtout par des jérémiades pirouettées, ah ! Marguerite Moreno ! ah ! les blanches colonnes grecques sur le ciel bleu ! Je ne reprocherai à quiconque le déclic humoral des fougues instinctives, mais à défendre le classique avec les soubresauts du romantisme ce pompier qui fait des étincelles aboutit à se définir plus moliéresque encore que moliérolâtre, paré pour figurer parmi les fantoches du répertoire comme docteur *honoris causa*.

Pour lui, donc, l'essentiel du programme réside dans la rencontre de l'auteur et du feuilletoniste. A l'entour, le public, invisible, mollasson, cotonneux, muet, son rôle est de prétexter, de délimiter le champ clos de deux hommes de lettres.

D'autres critiques portent au théâtre un amour qui, pour le coup, s'efforce de donner, d'accroître, d'élargir. Mais, dans l'ensemble, on doit le reconnaître, la critique théâtrale n'offre pas, loin de là ! la riche ampleur de la littéraire proprement dite ou de celle des arts graphiques. Presque la seule du genre, une revue de théâtre résolument, celle de Robert Voisin, demande aux majuscules de sa couverture, T. P., de lui garantir un caractère vivant, concret, populaire, concerté, qui, ce nonobstant, manque d'accueil et laisse filtrer le confiné des chapelles têtues. Sachons-lui gré d'avoir accroché, à propos de Brecht, un débat instructif qui s'enlisa dans l'aigreur.

Le cinéma lui-même féconde une presse et des études plus abondantes et plus soutenues que le théâtre. Il ne se suscita pas, pour autant, une physique et chimie infaillible, une table

des mercuriales prête à fournir sur-le-champ l'exacte valeur. Les critiques de l'écran, comme leurs confrères du rideau levé, n'arbitrent que sur la base de leur propre émotivité, fût-elle, chez eux, davantage assortie de références, de comparaisons et de culture technique.

Prenons *Œil pour Œil*, d'André Cayatte. Je m'en promettais beaucoup, après avoir lu, sur ce film, divers articles, notamment ceux de Paul Chabbert et de Claude Mauriac, le premier éblouissant dans l'équarrissage corrosif, le second s'interrogeant si, responsable d'un tel navet, le cinéma méritait désormais qu'on y allât et même s'il ne nous avait pas, le cinéma, d'année en année, en gros, fourvoyés, mystifiés. Quand je dis que je m'en promettais beaucoup, j'entends beaucoup de rire. Cayatte, en effet, me parut toujours de premier ordre comme esprit faux. Les thèses qu'il porte à l'écran suintent lourdes et noirâtres d'une sorte d'erreur intrinsèque diffuse que quelques scènes bien tournées ne rachètent pas. Aussi l'histoire de ce médecin, Curd Jurgens, et de ce gros homme, Folco Lulli, telle que me la rapportait la verve de connaisseurs appréciés, je la voyais comme ils l'avaient vue. J'aurais, pour un peu, mis la main au feu que Cayatte, en s'adonnant au narratif ainsi qu'il l'avait fait avec ses *Amants de Vérone*, de reggianesque mémoire, ne manquerait pas de mettre en lumière son manque foncier de tact.

Or *Œil pour Œil* m'enthousiasma.

Un chef-d'œuvre d'âpre ravissement.

Les grimaces inutiles de Curd Jurgens, dénoncées par les critiques, m'ont échappé. J'ai suivi, sans en perdre une miette, le pire calvaire de quelqu'un qui peu à peu s'aperçoit condamné vertigineusement, par tout un lot de circonstances dont chacune apparut nécessaire et située, à suivre une route qui n'est pas la sienne, à la suivre avec une volonté, une ténacité pour lui-même meurtrières, sans jamais parvenir à se remettre dans sa destinée légitime, cependant que les heures et les journées continuent à se succéder comme elles l'eussent fait de toute façon et que la carcasse elle-même, douillette et qui rechigne le temps de l'agonie, prolonge, chez le triste pèlerin, le remords d'avoir, tout vivant, perdu la voie, quitté sa vie.

A travers la pierre, la peur et la soif, ces deux hommes, le grand et le gros, alliés l'un à l'autre dans un creuset minéral, l'un attiré par l'autre, attiré dans le piège et attiré tout court, ils poursuivent, dans un cirque de montagnes déshydratées qui grandissent à vue d'œil, une ronde zigzaguante, l'assassin et l'assassiné bras dessus, bras dessous dans la réciproque répugnance, noyés de sueur et de sang sous un plafond de vautours, et tout a commencé par une vieille auto peinte en vert sulfurique, la seule auto douée d'une physionomie sur quoi, dans les films, nous tombâmes jamais, et puis le joueur de flûte a sifflé un air en forme de jeune fille dans un village à plus de cent kilomètres de Tripoli, Tripoli du Liban, attention ! non le libyen, et maintenant l'hygiénique, le magnifique médecin, de ce qu'il refusa de recevoir une malade, et qu'elle est morte, et qu'elle avait un mari, gras, brun, complet marron, les lunettes noires, la valise, ah ! cette valise, une vedette ! l'âme des choses tout à coup, il se traîne dans la caillasse, franchissant, sous le projecteur solaire, toutes les étapes de la dessiccation, aux basques de ce mari jusque dans le plein de l'enfer.

Hitler et Mussolini ? Hormis qu'ici le germanique Jurgens serait celui qui suit et l'autre, l'Italiote, celui qui guide, fascinant ? Ou la révélation hallucinée de la planète inhumaine, dont parle Dante, qui ne se révèle inhumaine, d'une tranchante pureté de cristal, qu'au prix que des hommes soient là pour s'y définir importuns ? Par-dessus tout, une horrible joie à me reconnaître moi-même dans ceux qui sont dociles à l'événement...

Puisqu'il n'est nulle règle qui permette de juger une œuvre à coup sûr dans l'absolu, j'en suis réduit à nourrir ma complaisance envers *Œil pour Œil* de hasardeux motifs analogiques, pédants ou tout intimes, ce dont Robert Kemp, flanqué de son brave homme de mari, pourra faire état pour son procès de réhabilitation.

JACQUES AUDIBERTI

L'ESTHÉTIQUE D'ANDRÉ LHOTE

L'estime accordée par André Lhote à certains de ses cadets (Pignon, Bazaine, Lapicque, Estève, Manessier. Dayez, Marzelle, Singier, Gischia, Le Moal, Tal Coat, Robin) est certes justifiée. Mais une telle liste n'est-elle pas l'expression d'un goût tout personnel ? Je n'en fais point grief à André Lhote. Chacun est lié au système ptoléméen de ses associations d'idées, de ses discours intérieurs, et de l'irritation due aux discours d'autrui. Ce que je reprocherai à André Lhote, ce sont les quelques lignes déraisonnables où il déclare que Baudelaire, en introduisant « Monsieur Haussoulier » dans le rayonnement de Delacroix, renforçait vainement le prestige de l'école romantique et se montrait inutilement injuste envers Ingres et toute l'école rivale. C'est fausser les perspectives. Si Baudelaire avait méconnu les classiques uniquement pour renforcer le triomphe romantique, il serait impardonnable. La vérité est qu'il était partial parce qu'il défendait des valeurs méconnues. Dès le *Salon de 1846*, il le proclamait lui-même : « Pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partiale, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons. » Que Baudelaire ait ouvert des horizons, voilà qui est peu contestable. Quant à sa partialité, que celui qui est sans partialité lui jette la première pierre ! Baudelaire a su à l'occasion rendre justice à « Monsieur Ingres ». Je ne vois pas qu'André Lhote ait su rendre pareille justice à Fautrier. Est-il bien sûr de ne lui avoir jamais préféré quelque Haussoulier ?

Je comprends bien pourquoi Lhote se sent la conscience tranquille. Toute son esthétique est fondée sur un immense

effort d'éclectisme. Les éloges également éloquents qu'il dédie à Picasso et à Bonnard éclairent une distension intérieure d'autant plus vive que, des deux côtés, il est profondément engagé.

Le cœur est du côté de Bonnard. Dire que Corot n'est pas moins grand que Delacroix, c'est déjà, dans le contexte, indiquer qu'on ne croit pas Bonnard moins grand que Picasso. Pour André Lhote, c'est raison d'État que de mettre en valeur les « fauvettes de la peinture » ; chez les cubistes, ceux qui laissèrent jouer leur sensibilité parmi les apparences. Raison d'État, la mise en parallèle du libre détachement de l'objet d'un Luca Giordano, d'un Tiepolo, d'un Picasso, et la fidélité à l'objet d'un art (supérieur), l'art français. Lhote est ici d'une extrême habileté. A peine a-t-il affirmé qu'un certain *détachement de l'objet* est une constante du grand art, et qu'on ne l'observe pas moins chez Fouquet que chez Picasso, voilà qu'il met en vedette une vertu artistique opposée, dont on doit bien reconnaître qu'elle n'a guère été cultivée par Picasso : *l'amour de l'objet*, que cultivèrent au contraire Bonnard, Corot, Chardin, Le Nain, La Tour, et Poussin, et Fouquet.

Les peintres les plus forts sont ceux dont la faculté d'invention est si intense que, jetant sur l'extérieur un regard interrogateur, ils y trouvent, comme par l'effet d'un secours immédiat et providentiel, l'élément qu'ils souhaitaient inconsciemment. Le peintre qui, ayant posé un ton vert, a besoin d'un ton rose n'a qu'à regarder son modèle ; il y verra le rose souhaité. Et s'il voulait voir un bleu ou un violet il les verrait également. Le tendre Bonnard est quotidiennement le jouet de ce tour de passe-passe.

Le phénomène ici décrit par Lhote est d'une grande généralité. Manet trouvait ainsi, avec une facilité qu'enviait Degas, ce qui dans le modèle allait lui permettre de montrer sa puissance d'exécution, c'est-à-dire le passage de l'objet à la peinture pure. Ce génie réflexe, qu'on peut admirer chez Manet, chez Bonnard, n'est sans doute pas en soi très différent de celui qu'ont certains intrigants de tourner

toute chose à leur avantage, ni de cette surdité aux arguments adverses, qui caractérise quelques penseurs.

Revenons à l'exposé d'André Lhote. A ce point de sa démonstration, la notion d'un art subtil, cachant soigneusement ses moyens, notion qu'on retrouverait facilement chez Berenson ou chez Valéry, lui permet de marquer le raffinement supérieur de la tradition picturale de Bonnard, Corot, Chardin, Le Nain, Fouquet :

Leurs mains sont si précautionneuses, si soigneuses, si pieuses, qu'on ne s'aperçoit pas de tout ce qu'elles subtilisent.

De ce point de vue, il trouve une certaine grossièreté en tout art, qui, au lieu de dissimuler le « passez muscade », le souligne. Il raille le public d'avant-garde, qui ne semble goûter que les manifestations les plus agressives de la transposition picturale. Un illustre confrère lui ayant dit que « Bonnard sait bien trafiquer de ses charmes », il s'insurge. Le même Lhote, qui explique si bien, d'autre part, que la peinture n'est point l'art d'agrément que croient les amateurs de sérénité, que c'est l'expression d'âmes bien nées dans leur regard lucide sur le monde, que « Picasso ne célèbre pas le bonheur d'hier, mais exprime fortement à l'aide de moyens adéquats la tragédie que nous vivons », le même Lhote qui répond si justement (en somme à Valéry) qu'il y a une façon de voir les choses, qui peut suppléer à la recherche d'une composition classique, que les formes et les couleurs trouvées sous le coup d'une certaine émotion peuvent équivaloir à un jugement sur le monde, et qu'en ce sens il y a une sorte de supériorité de Van Gogh sur Manet, — le voici brusquement si offensé de l'offense à Bonnard, qu'il se perd en vaines explications, disant qu' « avec une coquetterie toute française Bonnard fait exactement ce qu'il faut en ayant l'air justement de faire le contraire », sans comprendre ce qu'a voulu dire son interlocuteur, à savoir que précisément, avec tant de coquetterie et d'habileté, Bonnard ne peut plus être dans le coup de la protestation morale. (Admirer pleinement Bonnard, c'est admettre la justesse et le poids de cet argument contre lui, et passer outre.)

***

Il serait schématique, il ne serait pas tout à fait faux, de définir l'esthétique d'André Lhote par une sorte de transaction entre ses goûts personnels, qui sont ceux d'un doux, d'un tendre, et ceux plutôt durs qu'imposèrent à l'époque certains géants comme Cézanne et Picasso. Et il est difficile de ne pas penser à ce propos au mot de Baudelaire, à partir duquel Lhote essaya naguère de dénigrer Degas : « Quelque habile que soit un éclectique, c'est un homme faible, car c'est un homme sans amour. » Mais cette proposition théorique ne saurait prévaloir davantage contre Lhote que contre Degas.

Un jour viendra sans doute où les sacrifices, que Lhote a faits le plus naturellement du monde à certaines manies de son époque et de son milieu, ne gêneront plus, et, devenus émouvants comme tout ce qui marque le passage du temps, joueront secrètement en sa faveur.

Dans le domaine de l'exégèse, l'éclectisme circonscrit d'André Lhote apparaît déjà, non comme une faiblesse, mais comme une force. C'est bien parce qu'il le considère de l'extérieur — et avec un profond effort d'adhésion — que Lhote parle si bien de Picasso.

***

Il est commode de considérer, dans un premier regard, André Lhote, entre ces deux pôles contraires, Bonnard et Picasso, pour montrer, au lieu même où son effort d'impartialité s'affirme le plus vaillamment, que son esthétique reste cependant une esthétique toute personnelle. Mais pour marquer, moins particulièrement, les caractéristiques majeures de l'esthétique d'André Lhote, il convient de recourir à d'autres références : à Renoir, à Gauguin, à Seurat.

Fils de l'impressionnisme, André Lhote est sans indulgence pour les efforts de la peinture vers l'expression de la troisième dimension. Il réprouve particulièrement l'usage de l'ombre pour marquer la profondeur :

La peinture est l'habit du mur. *Toute infraction à cette loi introduit une faiblesse dans l'œuvre.*

Il fait observer triomphalement que la peinture plate a duré des millénaires : la peinture pas plate, conclut-il, n'est que l'erreur de quelques siècles.

Ses jugements relatifs sur le *Saint Bonaventure* de Zurbaran, les *Barricades* de Delacroix et le *Débarquement de Marie de Médicis* de Rubens sont commandés sans le moindre déguisement par ce principe. Le *Saint Bonaventure* est préféré aux *Barricades* parce que les oppositions n'y créent point des trous, mais sont compensées par des contrastes secondaires ; et le *Débarquement* au *Saint Bonaventure* parce que le jeu plus clair des demi-teintes y amincit davantage encore l'effet de profondeur :

Il s'agit de convenir une fois pour toutes que toute peinture n'est magistrale que dans la mesure où elle obéit aux impératifs de la demi-teinte. La peinture est une blonde, *voilà la formule péremptoire.*

Que devient cette formule péremptoire quand on considère les chefs-d'œuvre de Caravage (*Vocation de saint Matthieu*, *Éblouissement de saint Paul*, *Nativité* de Messine), de Vélasquez, de Rembrandt (*David et Saül*, *Fiancée juive*), où l'ombre met en relief, non pas tant physiquement que moralement, l'essentiel ? Ces maîtres ne dominent-ils pas de très haut les plus blonds de leurs prédécesseurs maniéristes, et toutes les blondeurs de Rubens ? Berenson, autre détracteur du Caravage, a du moins la bonne foi d'en convenir : « En comparaison de Rubens, le Caravage paraît noble, contenu, sévère... Il n'est jamais emphatique, et pourtant il touche à des profondeurs que Rubens ne sonda jamais. »

(A suivre.) ANDRÉ BERNE-JOFFROY

NOTES

LA LITTÉRATURE

JEANNE-LYDIE GORÉ : *L'Itinéraire de Fénelon : Humanisme et Spiritualité*, t. I ; *La Notion d'Indifférence et ses Sources*, t. II (Presses Universitaires de France).

Je me suis mis en mer. Ni le bateau ni son batelet ne m'ont trompé. Jeanne-Lydie Goré peut vous embarquer pour Ithaque. Je n'aimais de Fénelon que le crucifié de Cambrai. J'ai cru que j'allais tout aimer de lui. Plus éclairée encore qu'érudite, aussi gourmande que laborieuse et longue sans être lourde, Jeanne-Lydie Goré a des patiences de résurrection. Dans quel creuset Fénelon a-t-il fondu Calypso et Thérèse d'Avila ? Quelle est cette indifférence qui fut le fanal et l'écueil de Fénelon ?

Il veut être un saint, mais il ne veut point cesser d'être un sage. C'est un Corot qui s'est fait du soleil un brouillard et des nymphes une absence de femmes. Il a une sensualité d'esprit qui ressemble à un cœur. Sa plume a les grâces de certains fantômes et une pureté d'évanouissement. Il a la souplesse de l'eau. Il cultive la fleur des prairies. Il est presque un poète, il est presque un béat par la confusion du bien et du beau. Vient la vérité, qui est une méchante fée. Alors Fénelon, comme les enfants, appelle sur les ruines mêmes un feu vengeur et plus parfait. L'amertume suppose une chimère blessée. C'est toujours Candide qui est triste. Après le *Télémaque*, *Les Lettres de Direction*. Fénelon ne trouve que soi dans le Dieu qu'il cherche ; il l'adore, mais vide comme on démeublerait une chambre de peur d'y laisser un miroir. Dieu, dit-il, est une œuvre de mort. Jamais on ne poussa plus avant l'idolâtrie de la sécheresse et des fureurs glacées de la nuit. Il me semble que Saint-Simon a deviné juste et que Fénelon fut plus coquet que toutes les femmes, mais en solide et non en misères. Célimène a la cruauté des indifférentes. Fénelon écrit à Mme Guyon : « Je ne sens rien pour vous et je ne tiens à personne autant qu'à vous. » Il y a des gens qui assas-

sinent en Dieu. Robespierre voulait fonder Salente. Fénelon, parce qu'il est flexible et mystérieux, ne songe que simplicité. Il court si droit à l'unité qu'il en oublie un peu Jésus. Il s'attache aux trésors voilés de Platon et du bienheureux Jean de la Croix. Bossuet est debout dans son Église. Fénelon est une âme religieuse et touchée davantage de ce qui la touche de haut. Il préfère le paradis à l'Époux. Le pur amour lui cache le péché originel. C'est le parfum de la Sulamite.

Jeanne-Lydie Goré eût mérité d'appartenir au petit troupeau. Elle est pendue, en mystique et en musicienne, à la pourpre de l'enchanteur. Malheur à qui agacerait le cygne ! On ne se brouille pas même avec Bossuet ; on l'évite comme on fait le tour d'une colonne. Chrétien, on passe condamnation sur l'espérance, qui est une vertu théologale. Philosophe, on ne prend pas assez garde que l'indifférence est une souffrance sauvée et un orgueil qui s'admire d'être nu. Fénelon s'est soumis ; a-t-il aimé sa soumission ? Par un sublime escamotage, les croix s'évaporent en définitions. « La seule joie est de vouloir les choses tristes que Dieu nous donne. » Quelle Perrette de quel pot au lait ! Mais Fénelon s'écoute et nous l'entendons, dans un silence qui dura dix-sept ans. Mais l'expérience du vide est l'expérience même.

ROGER JUDRIN

Panorama des Idées contemporaines : sous la direction de GAËTAN PICON (Gallimard).

M. G. Picon, qui dirige et présente cet ouvrage, nous avertit dans l'introduction qu'il ne faut le prendre ni pour un bilan du savoir contemporain, ni pour un inventaire des différentes activités intellectuelles de notre temps. Il nous offre ici une grille pour mieux lire le monde où nous vivons, et surtout pour mieux comprendre l'esprit qui anime l'ardente investigation contemporaine dans tous les domaines de la pensée. Le but de ce livre est donc de nous renseigner plus sur la nature de l'esprit d'aujourd'hui que sur son contenu.

Le contenu est tellement hétéroclite en apparence, les convictions parfois si radicalement opposées qu'on se perdrait à les dénombrer. Le grand mérite de cette anthologie de textes significatifs empruntés aux œuvres qui ont fait le monde contemporain est de comporter un fil qui conduit de texte en texte, de section en section, si bien qu'à la fin une relative unité se dégage que précise et définit M. G. Picon.

Ce qui frappe d'abord dans l'examen du monde contemporain, c'est le décalage énorme entre la vie courante et les découvertes intellectuelles du dernier demi-siècle. Notre pensée plus que jamais résiste à la nouveauté, parce que jamais comme à notre époque ses habitudes et ses opérations n'ont été aussi boule-

versées. Nous sommes aujourd'hui en présence de l'impensable, et tout l'effort de l'esprit contemporain est de nous faire passer d'un ordre traditionnel de pensée à un nouvel ordre où rien ne semble plus concevable, raisonnable ou imaginable. Mais cet effort même manifeste une tendance commune qui est d'abolir la distance entre le sujet connaissant et l'objet connu, d'opérer une réconciliation entre la pensée et l'être. Et le problème essentiel à résoudre est au fond celui de tous les temps : ce monde de l'être, existe-t-il hors de nous, indépendamment de nous, ou bien est-il en notre pouvoir de le créer ? S'agit-il de le faire ou de le retrouver ? La parole, pour reprendre des termes de Heidegger, fonde-t-elle vraiment l'être, ou ne fait-elle que le révéler ? M. Picon utilise Heidegger même pour montrer qu'il y a ou qu'il doit y avoir conciliation possible entre création et révélation des valeurs. Mais, disait Mallarmé, on ne peut se passer d'éden.

On voit donc qu'au milieu du renversement total de nos habitudes de penser et de raisonner une certaine permanence du problème fondamental existe. Ce *Panorama* nous amène à prendre conscience à la fois de ce qui change et de ce qui demeure. Le seul reproche qu'on puisse faire à cette anthologie exemplaire est de renfermer dans sa section sur l'Art contemporain des écrits théoriques uniquement, et non des poèmes ou des reproductions ; l'œuvre d'un artiste est pourtant toujours plus significative que ses commentaires.

HENRY AMER



LE ROMAN

MICHEL BUTOR : *La Modification* (Éditions de Minuit).

Un homme, marié et père de quatre enfants, prend le train pour Rome, un matin d'hiver ; il va retrouver sa maîtresse, lui dire qu'une situation l'attend à Paris, que lui-même quittera sa femme, et qu'ils pourront vivre ensemble. Cette Cécile romaine est son dernier espoir de jeunesse, sa dernière occasion de renouveau. Depuis trois ans, il passe avec elle quelques jours, deux ou trois fois par mois, chaque fois que ses affaires l'appellent à Rome. Elle est tout ce qui lui rend aujourd'hui la vie supportable. Comment se fait-il qu'au terme du voyage il ait renoncé à son projet et décidé de reprendre le train sans même avoir vu Cécile ? Comment s'est produit, dans son esprit et dans son cœur, cette *modification*, et pourquoi ? La réponse au second point (pourquoi), lente à venir, révèle ce qui fait l'originalité profonde de Michel Butor, et constitue le thème

de son roman. On n'y arrive que par étapes. Mais ce sont ces étapes qui constituent, elles, l'objet du récit. Étrange récit, savamment enclenché, enroulé, déroulé, minuté, au rythme extérieur marqué par la course et par les arrêts du train qui va de Paris à Rome (un jour et une nuit), rythme auquel obéit le monologue intérieur fait de réflexions et de souvenirs, ceux-ci évoqués en contrepoint, à l'inverse ou à l'opposé du temps. On est surpris dès le départ par le ton. Le narrateur, à l'ordinaire, s'il n'est pas le héros et ne s'exprime pas à la première personne, parle à la troisième personne, comme un spectateur qui n'y est pour rien, et qui seulement enregistre un spectacle. Dans *La Modification*, le narrateur parle à la deuxième personne. Entendez qu'il s'adresse à son personnage : « Vous avez mis le pied gauche sur la rainure de cuivre... Vos yeux sont mal ouverts... Vos tempes crispées... », etc. Cette curieuse manière d'apostropher le héros, qui permet aussi bien le monologue intérieur que la description, cède à de brefs refrains impersonnels, placés à intervalles rigoureux dans le déroulement des réflexions et des souvenirs, pour marquer l'heure et rappeler le lieu (comme une indication scénique), et cède encore, vers la fin du récit, quelques pages seulement ici et là, au lyrisme du cauchemar, dans le faux sommeil de l'aube. A ces exceptions près, l'apostrophe se soutient de bout en bout. Elle a pour singulière conséquence de rendre le lecteur solidaire de celui qui est apostrophé, comme si le héros était mis en accusation — alors qu'il est simplement, si l'on peut dire, mis « en description » — et qu'on fût prêt à se sentir accusé avec lui. On s'embarque donc avec lui (dont on ignore le nom, et le prénom, on ne l'apprendra qu'incidemment), on remonte avec lui le cours du temps, on fait avec lui, en souvenir ou en songe, une fois, deux fois, cinq fois, ou même six (on perd le compte) le voyage Paris-Rome et Rome-Paris. Car les artifices du roman, aussi démoniaques que ceux de la mémoire, font qu'une image présente évoque l'image qui dans le passé lui répond ; la vie d'un homme peut refluer tout entière à son cœur, et l'étouffer, dans ses allées et venues du wagon-restaurant au compartiment de troisième où il a marqué sa place avec un livre qu'il ne lira pas, entre Dijon et Modane, entre Modane et Turin. Dans la vie de ce quasi-anonyme, pourquoi les voyages de Rome tiennent-ils une si grande place ? On touche ici à la clé du roman — mais patience. Il faut remarquer d'abord qu'on est mené, de la première à la dernière page, par une violente curiosité, et que cette curiosité est en porte à faux. Car elle ne concerne ni le héros, ni l'existence qu'il mène, ni véritablement le problème qu'il se pose, et résout malgré lui si l'on veut, mais enfin résout, avec une si parfaite maîtrise. A vrai dire, cet homme n'éveille aucune sympathie, aucune antipathie. Pas davantage sa femme Henriette, qu'il veut abandonner pour Cécile. Pas davantage Cécile. Pourtant la

curiosité ne faiblit pas, et suit fidèlement chacune de ses démarches intérieures. C'est que cet homme est un élément neutre, indifférent, mais à travers lequel est rendue présente, sensible, visible, une chose mystérieuse, et qui le dépasse. Tout comme on pourrait dire qu'il est pris à partie par le narrateur, on pourrait dire qu'il est pris à partie par la vie : par la vie, par l'amour, par l'espoir et le désespoir, et par le mystère plus rare qui est au centre du roman, qui lui donne sa vibration et sa raison d'être.

Ce mystère, thème de prédilection de Michel Butor, est celui des rapports entre l'homme et un lieu privilégié : la grande ville. Dans le précédent roman de Michel Butor, *L'Emploi du Temps*, une grande ville industrielle anglaise (sans doute Manchester, rebaptisée Bleston) figurait le personnage principal, mythique et gigantesque, maléfique et tout-puissant. Bleston envoûtait, fascinait, ensorcelait de morne détresse héros et lecteurs. C'est par la puissance de cette fascination que *L'Emploi du Temps* s'imposait. Dans *La Modification*, Michel Butor a pris ses distances, il a rendu lucides ses victimes. Car le long ressassement du souvenir fait apparaître à son voyageur la vérité : il ne poursuit pas une femme, un amour de chair et de sang, mais un songe passionné, un secret ouvert à tous, à tous essentiel. Le principal personnage de *La Modification* n'est pas un homme, et n'est pas même une ville, mais l'*idée* d'une ville entre toutes, première dans notre temps, première dans nos légendes et nos mythes : Rome. Cela est si vrai, et si net, que tout comme on s'attache à l'habitude dans un roman aux gestes des personnages ou bien à leurs sentiments, on s'attache ici, sans relâche, aux itinéraires, fussent-ils dix fois repris, aux noms de lieu, dix fois, vingt fois répétés. Les pas remis dans les pas, les sonorités ressassées (par exemple, les trois gares : Roma Trastevere, Roma Ostiense, Roma Tuscolana) ont une valeur d'incantation, par quoi l'on accède à ce mystère amoureux comme à un culte sans dogmes, mais encore riche de rites efficaces. Que peut donc une ville, que peuvent le sol, l'air, la lumière, les pierres d'une ville, que peuvent les souvenirs d'une ville sur l'âme d'un homme ? Rien ne le dit, et tout le montre : ce qui parle à la raison est aussi parfaitement inexpliqué, cependant aussi puissant que ce qui parle au cœur ; cet émerveillement, purement intellectuel, est contagieux. On ne sait pourquoi, sinon pour la simple raison que seules les passions vraies sont communicatives, et que la vraie passion du héros de Michel Butor était bien une ville, et non pas une femme. Mais l'énigme demeure : pourquoi cette passion-là, pourquoi les sentiments que lui inspire Rome sont-ils plus puissants sur le cœur du héros que son amour pour Cécile, et plus déterminants dans l'orientation de sa vie que le passage de l'amour pour sa femme à l'amour pour sa maîtresse ?

Nous ne le saurons pas. La conclusion est d'ailleurs singulière : on voit le héros, au terme de ce livre qu'on est en train de lire, décider d'écrire un livre. (On se dit que le voilà, justement, on est en train de le lire.) L'énigme n'est pas éclaircie pour autant, au contraire. S'agissait-il, par ce processus bizarre, qui met en balance les lieux et les êtres, d'amener au jour un écrivain ? Alors, au bout du compte, le titre est trompeur : il n'y a pas eu modification, mais révélation, le voyage faisant le même office que le bain où l'on plonge les clichés photographiques, révélant ce qui avait toujours existé. Mais le talent ne trompe pas, ni la maîtrise dont ce livre témoigne : dans sa construction, où s'équilibrent avec une rigoureuse aisance le présent, le passé et le songe ; dans son langage neuf et sobre, varié, subtil et fort, qui sait trouver un rythme, le briser, le reprendre, marquer le silence, restituer le rêve. Sans doute, Michel Butor a lu Joyce, et les classiques comme les surréalistes ; pourquoi non ? Mais il invente pour son propre compte, mais il mène une barque qui est à lui seul.

DOMINIQUE AURY

YVES RÉGNIER : *Le Royaume de Bénou* (Grasset).

Les pays du bonheur sont des îles. A cette règle légendaire, le royaume de Bénou ne fait pas exception. Pour le reste, rien n'y ressemble aux idées reçues. Pas le moindre écho des pays imaginaires que les hommes ont rêvés, pas la moindre aventure bizarre ou morale, ou révoltante, ou miraculeuse, si bien qu'on se demande en vain à quoi rattacher ce nouveau songe. Il faut pourtant se convaincre : il est entièrement original. Le nécessaire voyageur y est français. Invité par le prince du Bénou, et venu pour un mois, il demeurera dix-sept ans l'hôte du prince, sans en savoir plus sur les habitants et sur le pays à la fin de ces longues années, que les premiers mois de son séjour ne lui ont appris. Et que sait-il ? Là-bas, on ne se réjouit pas du bien, on ne s'afflige pas du mal. Qui devinerait en effet si le mal présent n'est pas nécessaire au bien futur, si le bien d'aujourd'hui ne suscitera pas le mal de demain ? Là-bas, le souverain dessine chaque semaine des bouquets pour ses hôtes ; là-bas, le bord de la mer, pourtant splendide, est déserté : toutes les façades des maisons sont orientées vers l'intérieur des terres ; là-bas, les arbres poussent à l'unisson des bâtiments, envahissent de leurs racines le plancher des salles, de leur feuillage les fenêtres. Pourquoi ? Qui comprendra le sens profond, symbole ou parabole, ou simple enchantement de rêve, de ce qui se passe, et se voit, et se dit, au Bénou ? Comment se fait-il qu'une pensée inexplicable puisse exercer un charme assez insidieux pour qu'on ne puisse s'évader de la lecture, assez fort pour qu'il persiste la lecture achevée ? Car il persiste, tenace et rayonnant,

car on reste pris dans une lumière sereine, calmement répandue sur un monde vrai, dont on sait qu'il n'existe pas. Livre étrange, modeste et merveilleux, *Le Royaume de Bénou* n'est pas seulement un livre : c'est un lieu métaphysique où vivront ensemble, dans une muette amitié (même s'ils ne se rencontrent jamais), tous ceux qui reconnaîtront dans le récit d'Yves Régnier un univers aussi naturel qu'insolite, et dans sa voix claire et basse l'accent de la plus grave confidence.

D. A.

GUY BECHTEL : *L'Unique Objet* (Laffont).

Cela se passe quelque part, peut-être en Amérique du Sud, sous le soleil. Près d'une mine, un village qui faillit devenir une cité : mais la mine est à l'abandon, le village meurt et retourne au désert. Plus rien qu'une auberge sans clients, un quincaillier et un maréchal ferrant qui se détestent, mais dont les enfants s'adorent, quelques vieilles, un fou, un demi-fou, la statue équestre du grand Ortego Suc, qui brandit un moignon de bronze, et, près du village, la pierre sur laquelle vient s'installer chaque soir Diego l'horloger, le héros du livre. Il n'y a qu'une montre au village : seul rêve et seul espoir de Diego ; mais elle s'obstine à marcher.

Une nuit, brusquement, surgit une étrangère, que l'horloger recueille à la suite d'un accident de voiture. Second coup de théâtre : la montre, la montre tant attendue se détraque, et l'horloger peut assouvir sa passion. C'est une passion qui le rend aveugle aux charmes de l'étrangère, insensible à l'amour qu'elle lui porte comme aux soins dont elle l'entoure. Diego n'est qu'une grande et belle masse silencieuse, qui ne sait rien voir que la montre, qui jour et nuit s'enferme avec elle dans son atelier, la contemple, l'étudie, la monte et la démonte, la nettoie, la graisse et la démonte encore.

Et la jeune femme s'en va, revient, l'assiège, le provoque : vainement. Il lui faut mettre le feu au logis, pour que l'horloger la suive, en pleine nuit, dans la campagne, la regarde enfin, s'aperçoive qu'elle est femme et belle, découvre en elle son bonheur et son besoin. — Bref, un homme comme les autres ; et, déçue, la femme le quitte.

Le premier roman de Guy Bechtel, *Les Melons*, œuvre très inégale, parfois confuse et grinçante, ne manquait point d'intérêt. Son nouveau livre, beaucoup mieux conduit et réalisé, n'est certes pas moins curieux : par les thèmes comme par l'atmosphère et le ton, par le sens du saugrenu et la cohérence dans la fantaisie saugrenue, par l'impression qu'il nous communique d'une sorte de fixité hagarde dans les êtres et dans les choses, par son écriture aussi, qui peut surprendre (et nous fait quelquefois hésiter), mais dont nous retenons la saveur. C'est

un roman d'un esprit et d'une veine très particuliers ; il annonce d'autres livres, mais ne devrait point, lui-même, passer inaperçu.

M. A.

JEAN FORTON : *La Cendre aux yeux* (Gallimard).

Livre de la séduction, et de la séduction cruelle, comme le sont *Les Liaisons dangereuses* par exemple, le dernier roman de Jean Forton — et qui est assurément le meilleur et le plus concerté de ses livres — met en scène un salaud. Le héros de *La Cendre aux yeux* est digne, je le crois, de prendre une place très honorable, et singulière, dans la galerie des salauds illustres, qui est l'un des honneurs de notre littérature. Il est le salaud qui non seulement refuse de se voir tel, mais encore se sent, profondément, innocent et victime. Tout à l'opposé de Valmont, par son tempérament — il manque notamment de fierté, — il n'en atteindra pas moins ses fins avec la même patience quotidienne, la même obstination et ce même « pas à pas » sans esprit de recul qui vient à bout de toutes les résistances. Solitaire de vocation, volontairement déclassé dans la société bourgeoise et provinciale à laquelle il appartient de naissance, il poursuit au milieu d'une bohème pittoresque et sans génie un rêve assez absurde où l'orgueil a autant de part que l'humilité, où l'ennui domine, et qu'enrichit seulement la méfiance qu'il éprouve à l'égard de qui l'approche. La méfiance est pleine de ressources pour les solitaires oisifs. Cette méfiance tombera devant le visage d'une très jeune fille — Isabelle a quinze ans — qu'il croise par hasard dans la rue, « une jeune fille très jeune, peignée comme une pensionnaire, avec une frange et des cheveux longs encadrant son visage. Elle m'apparut touchante, l'air sage, appliquée, les yeux bien droits fixant la rue, et ses petits pieds marchant vite, comme quelqu'un qu'on attend. » Et son désir commence par de l'attendrissement. Isabelle est une enfant, et une enfant très seule. « Voilà qui m'arrange bien. Les enfants malheureux éprouvent toujours le besoin de se confier. Isabelle souffre, et c'est vers moi qu'elle se tourne. » Cette Isabelle, il la séduira comme on séduit un petit chat perdu. La belle invention du livre, c'est que nous ne verrons, n'entendrons jamais Isabelle qu'à travers les propos que tient sur elle notre salaud. Les ruses qu'il lui prête, les questions qu'il se pose sur sa « vraie nature », nous les lui prêtons, nous nous les posons, parce que nous n'avons jamais qu'un témoignage, le témoignage obstiné du salaud qui se donne raison et qui plaide aussi chaque jour, devant un tribunal dont il est également le juge. Le dénouement, dans sa rigoureuse atrocité, confirmera naturellement nos doutes. Il sera trop tard pour sauver la petite Isabelle.

Il entre une part irréductible de comique dans le comportement de tout salaud : le héros de *La Cendre aux yeux* en est conscient, et son humour, qui n'épargne ni lui-même ni les autres, circule à travers ce livre comme le rire contenu du témoin méchant d'une farce abominablement cruelle. Cet amour n'est pas le moindre attrait d'un livre qui a la douceur terrible des mains de l'étrangleur. Une autre de ses séductions vient d'un style d'une pureté, d'une précision, qui n'empruntent rien aux fausses grâces du néo-classicisme. Dans ses livres précédents, Jean Forton était à la recherche de ce style, de cette écriture si nette qu'elle est la mieux faite pour décrire les étrangetés de la nuit, les mouvements très secrets du cœur et des sens. Il y atteint, dans *La Cendre aux yeux*, avec une sûreté qui ne faiblit pas.

J. L.

GEORGES KETMAN : *Les Princes* (Plon).

Je m'en voudrais de disputer aux « princes » de M. Georges Ketman le rang qui leur revient dans la hiérarchie des héros ; le cosmopolitisme aussi a ses martyrs, qui leur vie durant ont fait profession d'hommes ou de femmes du monde.

Ceux qui occupent ici la scène ne vont plus sur la baie des Anges s'ennuyer, comme autrefois Marie Bashkirtseff : l'aérodynamisme des Ferrari et des Mercedes a déjà relayé la désuète poésie des wagons-lits. A Nice, ces princes préfèrent Venise, par exemple, où leur névrose tâche de se dissoudre dans la légèreté délicieuse de l'air, à moins qu'au Lido de Rome ils ne goûtent la mollesse des plaisirs balnéaires. Ce roman, d'une étrangeté superlative, a la fragilité d'un décor de théâtre ; et il est écrit avec cet accent indéfinissable, importé pour les xénophiles de Bucarest, de Florence, d'Istamboul ou de Varsovie, et qui ne s'acquiert que par la pratique assidue des grands express internationaux immortalisés par Valery Larbaud. Du *Danieli* au *Meurisse*, en passant par le *Dorchester*, les portiers de palaces jalonnent un circuit fermé que parcourent de modernes dandys, élégants comme Petrone, cyniques comme Brummell, morbides comme Barbey d'Aurevilly. De Narcisse, également, ils empruntent quelques traits. Les noms qu'ils portent sont chargés de la richesse sonore des langues qu'ils parlent, et figurent autant d'euphoniques repères sur un itinéraire romanesque qui a ses traditions.

Les personnages de M. Georges Ketman semblent tirés d'un album de Sem ; ils ont l'outrance et la cruelle ironie de ses caricatures fameuses. Infatués d'eux-mêmes quand ils ne s'énamourent pas de quelque beau visage, ils se piquent de respectabilité et ne se commettent point avec le vulgaire. Sortant rarement des habitudes de leur caste, ils vivent en serre chaude,

dans une atmosphère savamment composée, sans laquelle ils perdraient toute délicatesse. Des affinités qui ne sont pas seulement de naissance les lient à un entourage dont ils s'assurent de surcroît la complicité, en montrant coquettement un jeu vierge de carte biseautée. Ils vont au lit comme ils quêtent la fortune : avec une frénésie poncée par les convenances. Incapables de cet élan joyeux et sportif qui fait du plaisir charnel une délectation cérébrale, ils activent la corruption de leur esprit par la recherche de vices aussi exténués que leur sang. Et parce qu'ils ont péché, ils cherront — dans le désespoir, dans la médiocrité ou dans la mort. Mais chaque chose en son lieu. En attendant, soucieux d'aller jusqu'au bout d'eux-mêmes, ils promènent à travers l'Europe les attributs d'un cosmopolitisme raffiné, toujours préoccupé d'innovation, et qui les console de vivre. Le voyage dépayse leur tourment en le renouvelant sans cesse.

Je n'en finirais pas, s'il me fallait ramifier ces nobles fantômes aux ancêtres bien connus de certains hauts lieux de la littérature moderne ! Mais tout n'est pas que littérature, ici-bas, et les problèmes auxquels les princes se heurtent, les difficultés qu'ils rencontrent et les chagrins qu'ils éprouvent peuvent aussi bien ressortir au domaine de l'imagination qu'à la vivacité d'une inquiétude foncière, Nous pensions bien pourtant que, de ces monstres, sacrés peu ou prou, la race était éteinte, et que *la force éternelle qui fait surgir des héros*, pour citer Maurice Barrès, resterait à jamais sans emploi. J'ai dû, en lisant *Les Princes*, beaucoup revenir sur cette opinion.

Le roman de M. Georges Ketman a de grandes qualités d'écriture, de celles, précisément, qu'on était en droit d'attendre d'un aussi grand sujet, et que j'aime. C'est pourquoi il me paraît devoir tenir sa place, l'une des meilleures, parmi les livres dont le propos expose et résout tout ensemble la question d'âme.

JEAN-JACQUES THIERRY



LETTRES ÉTRANGÈRES

SWAMI VIVEKANANDA : *Entretiens et Causeries* (Albin Michel).

Vivekânanda était de la race des orateurs à la figure puissante à travers lesquels on sent passer une respiration qui n'est pas seulement celle de leur corps. Sa foi, son intrépidité de *Kshatriya*[1] soulevaient les foules, même occidentales ; sa

1. Homme de la « noblesse d'épée ». Je rappelle les dates de sa vie : 1862-1902.

flamme patriotique achevait de transporter ses compatriotes. Il appartenait à ce qu'il appelle lui-même le type « tonnant » qui « a pour mission de répandre », auquel il oppose le type « doux », incarné par son maître Râmakrishna. Ces tempêtes lui nuisent aujourd'hui : nous n'aimons pas beaucoup que l'on mène les idées et les connaissances à coups de sabre.

Il avait acquis une certaine dose de culture occidentale, mais de façon rapide et peu critique. Il lui arrive ainsi de trancher certains points de fait avec une assurance qui inquiète : « Saint Jean-Baptiste était un essénien (secte bouddhiste) ; la croix chrétienne n'est pas autre chose qu'une dérivation du *Shivalingam.* On trouve encore des traces de culte bouddhique dans les reliques de l'ancienne Rome [1]. » Vraiment ? Mais alors, s'il se prononce aussi vite en matières spirituelles, quelle confiance pourra-t-on lui accorder ?

Or voici ce qui le sauve quand il en vient à ce qui est vraiment sa mission. Il a derrière lui une tradition et un maître. Certes, quand il s'écrie : « Je ne vous dis pas : réformez-vous ! mais avancez ! » son tempérament torrentiel l'emporte. Mais, la plupart du temps, il donne une expression ou un accent nouveaux à la doctrine védantique, et aussitôt naissent les formules qui restent toutes seules dans l'esprit. « Lorsque l'abeille butine, le Seigneur mange. » « La création, c'est une ride qui glisse éternellement à la surface d'un lac infini. » « C'est en faisant notre devoir que nous nous débarrasserons de l'idée de devoir. » « Nettoyons l'esprit, c'est là toute la religion. »

Sur deux thèmes, il se surpasse : son maître et le caractère sacré de la femme. Il écrit ici, sur Sîtâ, « archétype » de l'épouse [2], une page qui mène au plus profond de la société hindoue. Habitué à pratiquer lui-même le rite du *kumari-puja,* c'est-à-dire à se prosterner devant une fillette de caste brahmanique pour vénérer en elle la Mère Divine [3], il a vu avec saisissement Râmakrisna tomber aux pieds de prostituées en leur disant : « Mère, sous une forme Tu es dans la rue, et sous une autre forme Tu es l'univers. Je te salue, Mère, je te salue. » Dans notre tradition, c'est Madeleine qui se prosterne devant Jésus. Qui aura compris la différence d'attitude et de langage aura pénétré, d'un coup, tout ce qui sépare l'Inde de la Palestine.

Il ne faut pas vouloir ramener Vivekânanda aux exigences de notre pensée. Ne nous inquiétons pas de ses draperies orientales. Par éclairs, ses propos nous dévoilerons des paysages superposés, là où nous avions peine à en voir un seul.

GABRIEL GERMAIN

1. Propos reconstitués, il est vrai, d'après des notes de témoins. « Reliques » est ici, je pense, un anglicisme égaré ; il faut comprendre « restes matériels, ruines subsistantes ».
2. Pages 272-3. Sîtâ, l'épouse de Râma, lui a été enlevée ; sa recherche et ses souffrances forment la trame du *Râmayâna.*
3. Cf. NIVEDITA, *Vivekânanda tel que je l'ai vu,* livre à travers lequel on apprend à aimer et apprécier Vivekânanda mieux que dans ses propres écrits.

MAX FRISH : *Je ne suis pas Stiller*, traduit de l'allemand par S. DE LALÈNE (Grasset).

Encore un procès métaphysique, mais d'une verdeur, d'un comique, d'une vitalité rares. Roman burlesque, d'une richesse foisonnante. Histoire tragique comme l'exige la logique de notre temps. La plus grande partie de *Je ne suis pas Stiller* est constituée par le Journal d'un homme qui se refuse à être enfermé dans son personnage et qui, par une ironie plaisante, se trouve prisonnier de la prison modèle d'une nation également modèle. D'un bout à l'autre de sa confession aberrante, il plaide coupable, il avoue des crimes, mais se refuse à être Stiller. Ses cris se perdent dans un silence bienveillant ou lui reviennent comme d'anodines plaisanteries. Les acteurs de son passé apparaissent tous pour le convaincre de faux : épouse, frère, ami, maîtresse... Il se tait. A travers leurs récriminations, leurs louanges ou leurs plaintes, il compose le portrait de cet inconnu qu'ils appellent Stiller. Récit à tiroirs construit avec minutie, composé d'une juxtaposition d'épisodes cocasses ou troublants. Simultanément le narrateur poursuit la narration d'une vie rocambolesque à laquelle personne ne veut ajouter foi. « Ma vérité ne réside pas dans le rôle lui-même, mais bien dans le choix inconscient du type de rôle que je m'attribue... J'ai parfois l'impression de m'extraire de ce que j'écris comme un serpent s'extrait de sa peau. Le langage nous a été donné pour que nous puissions choisir de nous taire... » Rêves, épisodes fous, échappées d'une poésie cinématographique dont le comique ne rate jamais son effet, jusqu'au moment où s'en dégage, pathétiquement, la même plainte : « Ils considèrent donc mes actes comme ma vie. Mais mes actes n'ont jamais été ma vie... ils sont ma défaillance. »

Le roman est celui d'un couple, de l'échec d'un couple, entraînant celui d'une vocation, puis de deux vies. Je ne voudrais pas faire de tort à Max Frisch en employant une expression qui risque de le déconsidérer, pourtant je suis contrainte de dire qu'il raconte avec une fraîcheur rare ; sous un humour assez noir il demeure indélébilement humain.

Toutefois la veine originale et colorée de ce récit ne se retrouve pas dans la conclusion — long chapitre narratif, démonstration, répétition de l'échec proclamé dans tout le Journal — où le tragique intervient de façon très consciente.

L'auteur est suisse. Son œuvre, de langue germanique, a été publiée en Allemagne. Solange de Lalène a réussi une traduction très claire de ce livre cruel et tendre, placé sous le patronage de Kierkegaard.

ODILE DE LALAIN

***

LES ARTS

JUAN GRIS (à la Galerie Louise Leiris).

M. Henry Kahnweiler nous a joué un mauvais tour en écrivant son *Juan Gris* [1] : il y a mis tant de perspicacité, de connaissances et de scrupule que la question paraît épuisée. Déjà Gris lui-même, en 1924, dans une conférence, avait remarquablement exposé quelle était sa conception de la peinture, dans quel esprit et vers quelles fins il entendait diriger son art. Trente ans après la mort du peintre, voici que ses dernières œuvres se trouvent rassemblées par les soins de M. Kahnweiler à la Galerie Leiris.

Ce recul le favorise. Qui nierait à présent que le cubisme, esthétique profonde et non pas accident ou apparence, se soit incorporé à la peinture de l'exacte façon que souhaitait Juan Gris ? Quand le peintre définissait son tableau par « les rapports entre les objets eux-mêmes », tournant le dos au premier cubisme (analytique), il n'avait de souci que d'être fidèle à ses lois propres, mais approfondissait et renouvelait en même temps ce premier cubisme pour en faire un cubisme classique.

Les dernières toiles de Gris nous frappent par la densité et la nécessité de l'Objet. Car il s'agit d'un Objet unique, et s'il utilise les formes de tels autres objets, bien connus, c'est en les dépouillant de leur sens particulier, et comme autant de traits qui composent sa propre figure, ou de membres qui lui apportent une articulation. Cet Objet composite, mais enfin irréductible, porte en soi sa lumière ; il est doué de qualités internes, organiques, et présente un équilibre qui satisfait à la fois notre esprit et nos sens. Ordonné comme un petit monde, il gravite dans l'espace plastique. On peut faire tourner une toile de Juan Gris : elle ne cesse de « signifier ». Cette remarque, peut-être, n'eût pas enchanté le peintre, qui souffrait mal que l'on trouvât dans ses tableaux autre chose que ce qu'il avait voulu y mettre. Mais si, par exemple, il partait d'un cylindre pour faire une bouteille, nous pouvons bien à notre tour faire de sa bouteille un cylindre. Au reste, une bouteille de Juan Gris est assez fortement qualifiée pour garder son sens de bouteille, fût-elle placée cul par-dessus col — si l'on ose ainsi parler de ces bouteilles très chastes (mais précisément d'une parfaite tenue, quelque position qu'on leur assigne) [2].

Juan Gris avait conscience d'une mission ; son pur instinct de peintre voulait sauver les formes dangereusement diluées

1. Éditions Gallimard.
2. On dira qu'une toile « abstraite », elle aussi, peut être regardée en tous sens ; bien sûr, même les pires ; mais une toile dont les signes évoquent des éléments concrets ne supportera pas un tête-à-queue si elle se trouve mal construite.

par l'impressionnisme ou divisées par le cubisme — les rétablir dans leur cohérence et leur prestige. « Je pars du général, disait-il, pour aller au particulier. » Il sentait, d'autre part, intensément que l'immobilité peut être vie, comme le mouvement peut être mort. Cet artiste très probe avait le haut souci d'un « métier » où l'émotion qu'il éprouvait, mais dont il redoutait les pièges, se purifiât. De là sa distance, quelquefois certaine apparence de raideur, mais aussi sa noblesse et la gravité d'un chant que la discrétion protège et qui n'a point cessé de s'affermir. Nous ne nous demandons plus devant ces toiles jusqu'à quel point elles relèvent encore du cubisme ; à travers ces Objets-tableaux, c'est bien Juan Gris qui nous apparaît, dans la mesure même où il entendait s'effacer et où nous devinons qu'il se contient.

Il dut comprendre profondément Chardin, mais aimer plus profondément encore Fouquet (le bel Objet, que la *Vierge aux Anges* d'Anvers !). « Je voudrais exprimer avec une grande précision, dit-il, une *réalité* imaginée avec de purs éléments de l'*esprit.* » Il y est plus d'une fois parvenu, mais avant tout dans son *Portrait de Femme* de 1926 : par des moyens purement plastiques, par les correspondances des rouges et des verts dans un monumental assemblage de formes, par la diversité et soudain la jonction des plans, d'où naissent tout ensemble la profondeur et l'unité du tableau. Victoire de l'idée, sans doute, mais d'une idée vivante, délivrée de toute sécheresse grâce au goût sensible et à la valeur morale de l'homme.

JANINE BÉRAUD



DE TOUT UN PEU

MICHEL COURNOT : *Le Premier Spectateur* (Gallimard).

Reportage de quelques heures vécues sur le plateau, dans un studio de cinéma où le monstre sacré, le metteur en scène (le premier spectateur), pétrit son film. Très réussis dans une ligne de comédie, les dialogues le sont moins quand ils cherchent un souffle tragique : nous restons l'œil sec devant les tonitruantes tortures créatrices de M. Clouzot et celles de son épouse. Mais ces petites scènes, prises à la volée, nous intéressent avant tout en nous montrant la complexité de la prise de vues et le processus par lequel l'idée se fait image. C'est un livre vivant et d'une lecture fort plaisante.

O. L.

GEORGES BELMONT : *Le Grand Pressoir* (Laffont).

« Dans la grisaille d'un jour de pluie encore plus gris d'être déteint par la mémoire, des monceaux de pierrailles, un tronçon de colonnade. Presque à l'angle de cette tripaille minérale qui avait été la rue Royale, un pan de galerie intacte, absurde, sur son débris de mur... A l'avant-plan, seul miracle authentique : l'obélisque toujours debout, parallèlement à la ligne pure du cou d'Annie. » Voilà le tableau qu'évoque Jacques Legrand dans sa prison : Paris au terme de trois années de guerre intestine.

D'un côté, c'était l'ordre, représenté par le président et le général ; de l'autre, l'insurrection populaire qui gagnait toute la France. Jacques Legrand, intellectuel libertaire, avait adhéré au parti de l'ordre, qu'il haïssait pourtant. On l'a enfermé dans une cave, d'où Annie, sa maîtresse, tente de le faire sortir ; mais, à l'instant où il prend la fuite, il est tué.

Si l'œuvre de Georges Belmont, un peu confuse, nous convainc mal dans son ensemble, elle nous frappe souvent par son relief, sa couleur et son accent.

ANDRÉ MIGUEL

MICHÈLE PERREIN : *Le Soleil dans l'Œil* (Julliard).

Si Emma a trompé Denis, c'est qu'elle l'aimait trop (un « trop » sans emploi). D'ailleurs, elle le lui apprend, mais s'en trouve mal récompensée. Car Denis s'indigne : « Moi, cocu ! » Que non, elle a simplement couché avec un autre. « Quand ? Où ? Comment ? » Elle ne demande qu'à lui faire plaisir, donc cherche à se rappeler, retrouve ou invente un détail, vraiment confuse, mais l'œil attentif. Il souffre — tiens ! Il la prend — bon ! La gifle — très bien ! La renvoie — pour le coup, c'est le grand amour...

Candide, perverse (moins qu'elle ne croit), sentimentale, cynique, faussement ingénue et ingénument fausse : tous ces traits, Emma les offre tour à tour ou simultanément, avec autant de naturel que d'artifice, et n'est point fâchée de les offrir. Ainsi du livre : il a de l'esprit et de la vivacité, certaine complaisance aussi dans la drôlerie et le néo-marivaudage. C'est, fort heureusement, un ballet plus qu'un drame ; d'ailleurs, sous son apparence légère, les coups de griffe ne manquent pas.

M. A.

CHRISTIAN MÉGRET : *Le Carrefour des solitudes* (Julliard).

Voici l'un des romans les plus attachants qu'on ait lus cette année. Nul génie, sans doute, mais ce talent probe et difficile qui donne au lecteur un bonheur durable.

A dix mille kilomètres de distance vivent deux êtres dissemblables, et cependant très proches, Khristia, une jeune paysanne russe, et Buddy, un petit Noir américain, qui tous deux font le dur apprentissage de la vie, qui tous deux se heurtent, dans des sociétés diamétralement opposées, à la même solitude, à la même pauvreté. Les hasards de la guerre finiront par les réunir. En France, ils connaîtront cinq jours de bonheur qui effaceront à jamais la misère et la folie des hommes. L'auteur de *Jacques* nous donne là son plus beau livre.

JEAN FORTON

RAYMONDE TEMKINE : *La Chambre secrète* (Pierre Horay).

Couple fidèle et mûr, Frédéric et Maureen arrivent à cet âge où la fidélité, d'exaltante, devient lourde, puis insupportable. Frédéric s'éprend silencieusement de sa belle-sœur, une gamine de seize ans, tandis que Maureen ne reste pas insensible au charme grisonnant du Dr Dallonzes. Un ami de la famille, confident perspicace, complète ce quatuor prêt au drame. Grâce au classique monologue intérieur, nous connaissons jusqu'aux sentiments les plus infimes et les moins avouables des protagonistes. Roman honnête, un peu lourd, qui laisse deviner chez son auteur plus d'application que de dons réels.

J. F.

CHRISTINE DE RIVOYRE : *La Mandarine* (Plon).

Vous prenez une famille — c'est-à-dire une grand-mère, ses trois petits-enfants et le mari de l'aînée de ceux-ci (un père et une mère, ce serait banal), vous les dotez d'un hôtel rue de Rivoli et de toutes les caractéristiques que vous croyez attachées à l'élégance et à la fantaisie, vous ajoutez un duc espagnol beau à miracle, vous agitez et servez chaud.

Cela donne le type parfait de ces petits romans féminins passablement crispants, tout pleins du tumulte de l'amour, d'une insidieuse niaiserie, d'une sentimentalité d'arpète, et, sous leur désinvolture appliquée, d'une affligeante puérilité. Une extrême confusion d'esprit s'y étale avec fierté.

Au reste, cette mince histoire est écrite avec aisance.

JACQUES BROUSSE



LES REVUES, LES JOURNAUX

UN POÈTE INCONNU : JACQUES BERNE

On lira dans les CAHIERS DES SAISONS *(octobre), l'*Alliance noire, *poème de Jacques Berne :*

La rue se faufile entre les mains séparées
on saisit mal les chansons qu'elle arrache aux murs
car la pluie a des pas d'homme sur les toitures

entre mille existences les choses hésitent
on défroisse l'étoffe on disperse les cris
nul masque cependant n'apparaît hors des brumes

Au loin le ciel noir la mer blanche s'interrogent
sous la roue du sommeil le cœur s'entr'ouvre alors
c'est l'instant où l'étoile prie dans l'herbe rose

l'aube déshabille les arbres de leur housse
le jour éclate aux bravos des volets qu'on bat

le sel du doit et de l'avoir renaît aux lèvres
on rejoint l'origine et sa géologie.

***

QUELQUES PREUVES DE L'EXISTENCE DE DIEU

Pierre Bettencourt les a recueillies dans D'homme à homme, *qui est la dernière en date de ses publications. Il s'y agit moins de Dieu, à vrai dire, que de* l'unité. *Que les hommes soient les bourgeons d'un même grand arbre, les sons issus d'un même instrument, c'est ce que proclament à l'envi poètes et philosophes (exception faite, si l'on en croit Bettencourt, pour François Mauriac, qui serait demeuré manichéen) :*

Papa, fais tousser la baleine, dit l'enfant confiant.

Ou bien :

Ne pense pas au bien, ne pense pas au mal, mais vois à quoi ressemble en ce moment le visage que tu avais à l'origine, et même avant ta naissance.

Nous supplions Dieu d'être délivrés de Dieu et de concevoir la vérité et d'en jouir éternellement.

J'ai le pouvoir d'exister sans destin, entre givre et rosée, entre oubli et présence.

Dans un peuple de surhommes, tous les toits des maisons seraient des églises, chapelles du Temple suprême de la création...

L'âme, ce trou de serrure du regard de Dieu.

Ou encore :

Chacun a raison de son propre point de vue. Mais il n'est pas impossible que tout le monde ait tort.

Il y a un but, mais pas de chemin ; ce que nous appelons chemin n'est qu'hésitation.

On a reconnu, au passage (ou l'on n'a pas reconnu), Michaux, Le Zen, Eckhart, Eluard, Malcolm de Chazal (deux fois), Gandhi, Kafka. Chesterton, non ; il n'y est pas : c'est peut-être qu'il explique plutôt qu'il n'affirme, et démontre (ou tente de démontrer) plutôt qu'il ne prouve.

***

SOTTISIER DES SOTTISIERS

Dans le BULLETIN DES LETTRES *de V. H. Debidour, qui juge livres et revues avec sagesse — avec une sagesse un peu étroite — cette note :*

Hénaurme !

M. Géraud Venzac, dans une étude sur *Madame Bovary* pleine de science, de conscience et de verve, cite, en le donnant pour rigoureusement authentique, un de ces mots qui font dire que « la réalité dépasse la fiction ». C'est une apostrophe du sieur Esprit Bellemère, en qui M. Gérard-Gailly voit une « source » du pharmacien d'Yonville, et qui accueillit un jour

Victor Hugo dans la cité de Veules-les-Roses (dont il était le premier magistrat municipal) de la façon suivante : « Vous, monsieur Victor Hugo, si digne de porter un si grand nom !... »

Je ne vois rien d' « hénaurme » là-dedans. Ni de sot. Esprit Bellemère voulait simplement dire que l'homme dans Victor Hugo n'était pas inégal à l'écrivain. Il l'a dit, non sans esprit ni délicatesse. S'il y a sottise, elle est du côté des moqueurs. (Et que dire des enquêtes de M. Guillemin, par exemple, sinon qu'il s'applique avec une patience policière à bien établir que Constant, ni Vigny, ni Hugo n'étaient dignes de porter de grands noms ?...)

Cela dit, il faudrait rechercher pourquoi ce « digne de porter un si grand nom » peut donner l'impression d'une sottise. Ce sera pour une autre fois.

JEAN GUÉRIN

***

DIVERS

Henri Thomas, dans les CAHIERS DES SAISONS (octobre) :

Les pensées sont aveugles, sont comme des yeux parfaitement constitués, mais sans vision. Ordinairement, on ne leur demande pas de voir ; l'établissement de leur mécanisme nous suffit. Il y a cependant des moments d'extrême attente, d'angoisse réelle, où la cécité de l'intelligence s'impose. On n'ose pas faire un geste dans le noir, ou bien on agit avec une confiance folle — en quoi ?

Un peu plus loin, Henri Thomas écrit étrangement (contre Saint-John Perse).

La jeune revue LE CHOIX offre un prix littéraire au meilleur « éloge de la guerre ». Le prix est d'ailleurs modeste : dix mille francs. Attendons les éloges. Par les temps qui courent, cela vaut davantage.

Dans les CAHIERS DE LA COMPAGNIE RENAUD-BARRAULT (**) : *Kafka*, par Alex. Vialatte, Gide, Claudel, Michel Carrouges. « Pourquoi la Tour de Babel doit-elle être détruite ? Pourquoi suscite-t-elle le courroux céleste ? Ce n'est pas, comme on pourrait le croire, parce que les hommes ont voulu la construire, mais bien au contraire parce qu'ils ne veulent plus vraiment

la construire : les hommes se désintéressent du but qu'ils s'étaient proposé. » (Ionesco.)

Dans la GAZETTE DE LAUSANNE : *René Char, L'Éclair dans la rosée*, par Philippe Jaccottet.

Dans le BULLETIN DES LETTRES (15 octobre), une très juste « *Situation de Jules Renard* », par Léon Guichard, qui s'en prend chemin faisant à l'absurde *Jules Renard par lui-même* de Pierre Schneider.

Dans L'UNIQUE (122-123), l'excellent Émile Armand écrit des romans du marquis de Sade : « C'est gigantesque, irréel, invraisemblable. C'est tragique et caricatural à la fois. Cela dépasse Rabelais. Ne voir dans cette œuvre étrange que les drôleries érotiques et les cruautés, c'est ne rien comprendre à la nature du divin marquis. »

Marthe Robert a traduit pour THÉATRE POPULAIRE (25) la curieuse — et par instants admirable — comédie de Reinhold Lenz : *Les Soldats.*

Dans le FIGARO LITTÉRAIRE (26 octobre) rendent hommage à Albert Camus, prix Nobel, Roger Martin du Gard : « Personne n'est moins dupe, personne n'est plus indépendant » ; François Mauriac : « Non seulement un écrivain, mais une conscience. » Jean Grenier : « Un oui, un non, une ligne droite » ; René Char : « Il a toujours mis dans ses écrits toute sa vie et toute sa personne » ; J.-C. Brisville : « On imagine très bien Ulysse avec le regard de Camus » ; Jean Sénard : « Le journaliste, l'homme du courage et du travail bien fait. »

Scission à la NOUVELLE CRITIQUE : à la suite des articles qu'il a donnés à la revue polonaise TWORCZOSC, puis à la N. R. F., Henri Lefebvre se voit exclu de la revue de Kanapa. Maurice Nadeau, dans les LETTRES NOUVELLES, commente longuement la position de Lefebvre, qu'il trouve légèrement « idéaliste et schématique ».

La nouvelle série d'ESPRIT (novembre) s'ouvre sur des études de J.-M. Domenach, de Jean Conilh et de Casamayor.

LA REVUE DE PARIS (novembre) : *Les suppliciés de Chamant*, par André Dhôtel.

Dans la REVUE DES INGÉNIEURS (nº 69), M. Dessagne rappelle quelques paradoxes, la plupart mathématiques, dont la difficulté, à l'entendre, serait résolue si les Logiciens renonçaient au principe du tiers exclu. Mais M. Paul Lévy, dans la même revue (nº 72), s'élève contre les prétentions de M. Dessagne.

J. G.



CORRESPONDANCE

Une de nos lectrices nous écrit :

28, rue Emmanuel-Chabrier,
Clermont-Ferrand.

4 novembre 1957.

Monsieur le Rédacteur en Chef,

Je viens de lire dans la *N. R. F.* de novembre les « Lettres à l'Abbé X... ». Cette lecture, permettez-moi de vous le dire, m'a blessée et écœurée.

Les prêtres sont hommes, sujets aux humaines faiblesses ; mais leur caractère sacré doit commander le respect aussi bien aux incroyants qu'aux croyants. La dignité, la sainteté de l'immense majorité des prêtres de France ne méritent pas ce lamentable étalage de turpitude.

L'Abbé X..., dira-t-on, fuit à plusieurs reprises cette liaison, mais il est présenté sous un tel jour et avec des détails si choquants que ce récit demeure particulièrement déplaisant.

Si le « cas » est authentique, le silence et la discrétion auraient été de mise ; s'il est imaginaire, ces pages sont déplacées, pour ne pas dire odieuses.

J'aime et j'apprécie hautement la *N. R. F.*, ce qui me donne, me semble-t-il, le droit de vous dire ce que je pense, en vous priant de croire, Monsieur le Rédacteur en Chef, à ma considération très distinguée.

ALICE HONORÉ

Nous recevons d'autre part cette lettre d'Armen Lubin :

Ému, bouleversé, atterré et le cœur saignant, j'ai fini par pleurer sans retenue. La correspondance de cette fille qui signe Nelly Parmentier est une chose INOUBLIABLE. Je n'ai pas pu fermer les yeux une bonne partie de la nuit, et, ce matin, je n'ose plus ouvrir la *N. R. F.*

Oh! la malheureuse ! O la chère, chère, chère brave gosse ! Comment s'achève-t-elle, cette histoire-là ? Tragiquement ? Ah ! ne dites surtout pas qu'elle a fini par réussir son suicide. Elle est si vivante, si naturelle et tellement supérieure à ce lamentable abbé ! — qui ne sait même pas (ou qui feint de ne pas savoir) qu'on peut vivre très chrétiennement avec une

épouse, à l'exemple des pasteurs et des prêtres orthodoxes.

Et voilà que je me livre à des considérations superflues. N'importe qui verra clairement que la fille est la victime d'un petit bonhomme, qui veut bien lécher et pourlécher un fruit vert, mais qui ne veut pas mordre dedans. Qu'elle reste sur sa faim, au point d'en devenir folle et de se tuer. Pas de responsabilité, pas de charge ! A-t-on idée d'être *naturelle*, d'être *passionnée* à une époque où l'eau bénite des calotins hypocrites submerge tout l'Occident !

Je pense aussi à tel et tel romancier qui, bien que très intelligents, n'ont jamais pu m'arracher une larme ; je pense à leur grisaille, à leurs petites passions. Quelle belle leçon vous leur donnez là !

Mais d'abord, donnez-moi des nouvelles de cette chère enfant. S'il vous plaît ! Bonnes ou mauvaises, mais donnez-les-moi, si vous êtes en état de le faire. Pourvu qu'elle ait un enfant. Au moins cela. Que voulez-vous, elle le désire. Voyez avec quel accent elle dit : « Gros bêta ! »

Votre ami,

ARMEN

LE TEMPS, COMME IL PASSE

LE CYCLE SÉVERIN

TORTUE

Le ministre de l'Intérieur est à l'intérieur;
Il met craintivement sa tête à l'extérieur.

Il mesure des abîmes d'un demi-centimètre,
Recule en reniflant si l'abîme est d'un centimètre.

Œil exigu, patte patiente, il observe son maître;
Museau mobile, il étudie : « Mais que fait donc mon maître ? »

On le voit tout un jour autour d'une poussière;
C'est qu'il en examine avec scrupule le mystère.

Il ne bouge guère, mais sans cesse il s'affaire,
Car tout pour lui est une grosse affaire :

Le bruissement que fait le poussement d'une herbe,
Le sans mot sententieux d'un caillou trop superbe.

Il est humile, sans rival seigneurialement humile :
Il flaire de son haut le terre à terre, museau mobile.

Il cherche, cherche, cherche, veut goûter d'un secret;
Il cherche pour chercher, pour chercher créerait un secret.

De temps en temps, cela le prend, il entreprend de s'échapper
(Et, quand je dis s'échapper, cela veut dire s'échapper).

Il galope lentement de plante en plante,
Vise le paradis de la septième plante.

Il ne s'échappe pas, car ni la tortue ni le ministre de l'Intérieur
Ni nous, nul de nous, ne pouvons être à l'extérieur.

PIVERTS

Piverts, oiseaux verticaux, creusant votre gîte
Par le bois le plus dur parce que vous cherchez une nourriture,
Visant un vermisseau, trouvant un logis
Dont aussitôt vous ne voulez plus, oh ! piverts !
Ce printemps de labeur pour n'avoir ni l'été, ni l'automne,
[ni l'hiver !

La saison de moisson ne vous est pas donnée,
La saison de raison ne vous est pas donnée,
La saison des maisons ne vous est pas donnée.
La maison des saisons est pour vous sans moisson ;
Le don de moisson, de raison, de maison, n'est pas votre don.

Et toujours, par bois très dur, vous creusez, vous creusez.

COQS HAUTS SUR COTEAUX

Oh ! coqs ! je vais vous dire quelque chose :
Tous vos jours chaque matin vous dites la même chose.

A vous entendre, sept en tout, sur ces collines séverines,
Vous auriez sous vos ergots courbé ces collines.

Non, coqs ! Les vents plus que vous ont construit ces coteaux,
Les nuages plus que vous ont mis contours sur ces coteaux,

Oh ! coqs, eux sans un mot !

Oh ! coqs ! pour nous dire votre morne même chose,
Vous vous mettez à sept et vous vous renvoyez la chose.

Vous pensez que vous aidez le soleil à se lever,
Vous pensez que vous aidez le poète à s'éveiller ;

La vache, d'après vous, est par vous patience, lait, bonté ;
Par vos caquets tout bourg coquet courtiserait un sanglier.

Non, coqs ! Coqs, peu de mots :

La vache vachement est la bonté qu'elle est ;
Le soleil soleilleusement est le soleil qu'il paraît.

Les coteaux sont coteaux sans s'amollir d'ergots,
Ils sont coteaux parce qu'ils sont coteaux.

Les poètes, oh ! coqs ! n'ont pas besoin d'être réveillés ;
Ne disant pas la même chose, ne disant pas de chose, ils sont
[réveillés.

Coqs, coqs, coqs, plus un mot !

CRÊTE COQUINE POUR MADEMOISELLE MORA

Mademoiselle m'aura :
Mademoiselle déjà m'a[1].

D'elle vu,
Je deviens son têtu eu.

D'elle voulu,
Je deviendrais son têtu nu.

Pourquoi pas la mettre en sève,
Ève ?

1. En arabe classique le verbe « déjama » signifie : « être pensive et mélancolique », en parlant d'une jeune fille.

VACHE BLAMANT L'HERBE

Par les prés séverins, j'ai rencontré Armand Robin;
Il cherchait un sanglier, c'est moi qu'il a trouvée;
De verbe en herbe, moi sans verbe, l'entretien fut très bien;
Il tenait à me dire qu'il dirait de moi du bien;
Il a compris : vache je suis, vache je vis, vache aussi je mourrai;
Il est parti, broutant du bord des dents mon idée.

Je vis d'ancolie et de mélancolie;
Car tous, sauf lui, oui, tous, me calomnient.

Je suis grosse, grasse, graisseuse exprès;
Je veux offrir matière bonne à quiconque vient auprès
Me tâter selon tous ses souhaits;
Tous me tâtent, meueuh sans tact! selon tous leurs doigtés;
Je les regarde, l'œil discret, pour ne pas les gêner;
Puis en bouse ils disent tous : « Elle a l'œil mauvais et même
[de biais. »

Tous, sauf lui, me calomnient; meuh! je ne vais pas à la
[gendarmerie
Porter beuglement; on n'y trouve pas l'ancolie.

Vache, j'ai le poil, la corne, les cornes qui travaillent pour
[mon lait;
Sous le poil, la corne, les cornes, j'ai mon âme de vache qui
[souffre pour mon lait;
Vache, je guette ensuite si mon lait
A l'enfant qui s'en accroît est le lait qui lui plaît
Et, si mon lait n'est pas le lait qui lui plaît,
Je change d'aliment dans mon pré; cela, personne ne le sait.

Plutôt que d'ancolie je me nourris de mélancolie;
Pourtant souvent sur l'herbe j'ai mon bon rire de vacherie.

C'est que je suis fortement vache; sur les flaccides
Millénaires de verdure on me vit toujours solide;

Aux fermières, aux césars, j'enseigne l'art d'être placides ;
Buvant dans les torrents, je rends paisible le liquide.
Nul ne le dit ! Alors qu'au moins ces horribles graminées,
Ces trèfles, ces plantains, bruissent du bien que, vache, je fais !

Voilà pourquoi, mon muet verbe levé sur l'herbe,
Souvent j'ai l'air de la blâmer, non de la brouter, l'herbe[1].

LE MARCASSIN DE MARNES-LA-COQUETTE

Début septembre, en un restaurant séverin,
Ils parlaient tous d'un sanglier trop serein.

Tous l'avaient vu, en tous ses crins, à Marnes-la-Coquette ;
Je me disais : « Ils ont tous un sanglier dans la tête. »

Un sanglier, on ne peut l'avoir qu'au cœur :
Cœur plus impétueux fonçant sur le cœur.

J'en ai parlé avec la vache, j'ai ruminé, à la fin j'ai voulu bien
Qu'à Marnes-la-Coquette il y ait un marcassin.

Un marcassin, ça suit sa mère sanglière ;
Ce n'est pas sanglier, suivre sa mère sanglière.

ARMAND ROBIN

Sèvres, 18-30 septembre 1957.

1. En langage vache, « mais » se dit « meuh ! » ou « meueuh ! » ou « meueueuh ! », sur plusieurs tons. La vache a plus de « mais » que l'homme. Elle les a généralement protestataires, meuh ! elle en a aussi de très affectueux.

LA NUIT DES AGNEAUX

Je veux reprendre la poursuite, la recherche des illusions merveilleuses. Il faudrait plusieurs vies, et encore, pour en épuiser la fascination. Il faudrait aussi plusieurs vies, peut-être, pour en parler si simplement que le lecteur oublie qui parle, les paroles elles-mêmes, et atteigne d'un trait au bonheur.

***

Je parlerai encore d'une nuit de lune, mais cette fois lointaine et cachée. Car, si l'astre éclairait la nuit au dehors, je ne voyais de mon lit que la fenêtre comme de la brume dans un cadre noir. Peut-être, s'il y avait eu des agneaux campés devant la maison, aurait-ce été la même espèce de clarté. J'imaginais ces bêtes pures, vouées à la lune, et je me rappelai soudain une phrase écrite « sur des feuilles d'or », ainsi que Rimbaud le souhaitait de sa vie, la formule qu'on retrouve sur plusieurs lamelles orphiques : *Agneau, je suis tombé dans le lait* ; mot de passe, peut-être, qu'on n'a jamais su interpréter définitivement, courte phrase qui, pourtant, me semble posséder un pouvoir étrange, assez proche de celui de toutes ces nuits qui m'ont touché depuis que j'habite notre haute maison. J'y devine, obscurément mêlées, des allusions à la pureté, à la nuit, à la naissance ; allusions en elles-mêmes bien théoriques, mais dont l'accord dans cette phrase énigmatique et simple se creuse en nous un long et doux chemin...

J'eus ainsi l'impression de flotter sur un fleuve de lait à travers la nuit sans limites. Je ne voyais que la fenêtre laiteuse, et l'ombre autour, mais je me représentais les étoiles, et je me rappelai aussi une certaine espèce de mousse qui ressemble à des étoiles : pensée vive comme la lumière, heu-

reuse de courir dans l'espace, brillant du seul fait de sa course...

***

Très tenace est le sentiment que ce sont des troupeaux d'âmes pures qui éclairent, habitent, peuplent ces nuits-là, leurs doux replis brumeux près de la terre, leur fraîche transparence au-dessus des montagnes. Les anges, ces grandes figures blanches qui, dans l'Ancien Testament, s'avancent absolument intouchables vers des villes condamnées, je pouvais presque les imaginer alors comme d'invisibles mouvements de l'air...

Je pensais aussi à une phrase de Claudel dans *Connaissance de l'Est*[1], phrase qui me poursuivait depuis longtemps et me semblait décrire un état extrêmement enviable : *J'habite à l'intérieur d'une cascade.* Comme si le Temps n'était pas seulement ce qui nous consume, mais aussi cette fraîcheur exquise qui nous enveloppe, ces ruptures de la lumière, ce ruissellement purifiant... Ma rêverie était comme un arbre dans le brouillard, détaché de ses racines, apparition plus exaltante, plus entraînante que spectrale, et volontiers je m'élevais à sa suite.

Il fallait cependant que j'en revinsse à cette fenêtre obscure tandis que dormaient mes deux compagnons, à ce rideau de brume qui me découvrait une fois de plus, mais d'une manière propre uniquement à ce moment-là, que la nuit pouvait bien être autre chose que ce que l'on en croit communément, un espace *entre doux et hagard*, et ma rêverie ne pouvait être traduite exactement que si je lui donnais des ailes, que si je parvenais à lui communiquer ce léger tremblement d'une lumière vague au-dessus du sol, où fussent présents des agneaux en troupe serrée... où fussent présents peut-être des personnages, des voyageurs invisibles sur les routes proches et que je connaissais si bien pour les avoir cent fois parcourues.

1. A tout prendre, je crois bien que j'ai imaginé cette phrase en déformant le souvenir que j'avais de l'admirable texte intitulé *La Maison suspendue* ; du moins ne l'ai-je retrouvée nulle part.

***

L'immense et léger espace... Où si souvent, d'ordinaire, le vent le plus violent souffle, au point qu'on ne peut croire à son immobilité. Dans le silence, dans la maternelle ou féminine lumière de cette nuit, il fallait que j'imagine des voyageurs voilés, des cœurs emportés par leur battement, des pieds qui défiaient la menace funèbre de la poussière. On avait dû leur dire, au moment du départ : *Tu trouveras à gauche de la maison des morts une source et auprès un peuplier blanc ; cependant tu ne t'approcheras point de cette source ; tu en trouveras une autre, une eau fraîche coulant du lac de Mémoire ; il y a des gardiens devant ; tu leur diras : « Je suis fille de la Terre et du Ciel constellé, et ma race est divine ; vous le savez vous-mêmes. La soif me brûle, me consume ; donnez-moi donc vite de l'eau fraîche coulant du lac de Mémoire. » Et ils te laisseront boire à la fontaine divine, et toi tu régneras avec les autres héros.* Puis des mots obscurs, épars, à peine audibles : ... *devoir mourir... écrivit cela... les ténèbres alentour...* [1].

Que leur avait-on ainsi conseillé, sinon qu'ils se souviennent, s'ils voulaient pouvoir passer sans périr jusqu'à l'entrebâillement des portes du matin ? Qu'ils emportent avec eux pour tout bagage leurs souvenirs, leur passé changé en aliment de rêverie, apaisant leur soif, éteignant leur feu, lavant leurs taches ? Ou encore qu'ils regagnent leur origine, leur naïve enfance ? Chose curieuse, pour ces voyageurs, pour cette femme, puisqu'on lui avait parlé au féminin, qui s'éloignait sur la route, que je ne verrais plus peut-être, pour cette aventurière qui ne redoutait pas de marcher dans cette douce obscurité, on avait conseillé de boire à la source de son passé... J'aurais imaginé plutôt une autre exhortation. Mais que pressentais-je, où m'égarais-je à mon tour ?

Je ne reniais pas la beauté de l'enfance, mais je craignais la tristesse, le poids de ce qui est perdu, l'avarice de qui compte et recompte ses trésors enfouis, la prudence du riche. A la voyageuse, l'eussé-je vue de mon seuil au moment qu'elle

1. Lamelle orphique de Petelia, d'après D. Comparetti.

partait, qu'elle me quittait pour l'obscurité, j'aurais plutôt essayé de dire : « Vois cette merveilleuse incertitude de la lumière nocturne, ce doux danger, ce tremblement presque sensuel. Si tu te retournes, tu seras changée en fantôme ou en pleurs. Et je ne te dirai même pas d'attendre l'aube. Explore seulement ta peine, découvre le chemin tel que les arbres l'assombrissent, la rivière dont la pleine lune trahit le froid glissement vers en bas, les parfums que le souci révèle. Et que cette silencieuse ardeur te porte jusqu'où l'esprit ni les conseils ne peuvent atteindre... »



Sans doute avait-elle peur de ne pouvoir se confier à aucun guide plus catégorique, irréfutable. Il y a beaucoup d'êtres qui vivent ainsi dans une crainte presque ininterrompue, crainte de la crainte ; et chaque jour qui passe, on dirait, leur donne raison davantage. Changer ne serait rien encore, ni même aller à l'aventure ; mais que le jeune sourire, que les yeux clairs, que les souples cheveux, que seulement la voix de cette voyageuse entr'aperçue, imaginée, rêvée, loin de se changer simplement, comme il eût été agréable de le penser, en jasmin ou en herbe fine, fussent blessés, rongés, offensés ; non pas emportés dans d'autres mondes, même infiniment lointains et inconnus, non pas dérobés à nos sens, mais menacés d'abord d'ensanglantement, de lacération ; que l'âme fière fût humiliée, le regard heureux sali, terni, comme rayé... Cela est trop horrible pour entrer dans la loi des mondes, et je ne sais pas quelle puissance résiste à cette idée.



L'approche quelquefois lugubre du matin avait peut-être amené ces images. Je ne pouvais être enchaîné par elles ; je devais donner ses chances à la lumière.

Quel esprit resterait assuré dans un monde à la fois si complexe et si frêle ? Vraiment, j'aurais aimé rire de quiconque s'écrie : « J'ai compris le secret, il n'y a pas trente-six façons d'agir... » Mais que faire ? Que faire, disons sim-

plement, pour ne pas démériter, pour ne pas rougir de soi ? A la voyageuse, à l'angoissée de cette nuit pourtant si tendre, pouvais-je dire simplement d'attendre que je fusse devenu plus sage, puisque sa marche l'emportait, que déjà c'est tout juste si je l'apercevais encore, si ma voix réduite à un murmure l'atteignait ? Plutôt dire une chose incomplète, incertaine que se taire, mais plutôt se taire que mentir... J'aurais encore essayé de la sorte : « Sois gravement légère, sauvage et docile, inquiète et hardie ; ni enchaînée à ta source, ni tout à fait oublieuse ; emportée par ta marche, cédant à la fatigue, ni servile, ni hautaine ; toujours entre deux extrêmes sans être jamais médiocre... » Propos eux-mêmes plus flottants que les lueurs qui les avaient fait naître. Un autre jour, j'essaierais de les préciser, de les fortifier : à la clarté du soleil, devant ma vraie, vivante, rétive voyageuse. Maintenant j'étais entraîné, maintenant les heures de la nuit filaient en troupeaux de plus en plus clairs, et pour l'âme qui se laissait emporter volontiers parce qu'elle jugeait juste la direction prise, il n'y avait plus de souffrance possible, elle m'autorisait à dormir.

PHILIPPE JACCOTTET

ÉCRITS SUR UN STADE

II

6. — Cette course dans les couloirs tracés à la chaux donne accès à un ordre aussi passager qu'un battement d'aile. Mais le retour à l'incohérence des idées et des sensations lui fait suite chaque fois. On ne sait pas toujours conserver cette évanescence de l'esprit, ce pouvoir de transformer la chair et le geste, ce recul enfin qui s'opère et stabilise un être par trop prodigue et par trop *en avant de soi.*

7. — Peut-on vivre sans déception ? Il suffirait de ne jamais convoiter un bien qui soit terrestre. Chaque arrivée représente une chute. Ne sommes-nous pas sur terre pour vivre et non pour mourir ? La mort ne met-elle pas un terme à la lutte ? N'est-elle pas une permission d'abandonner la recherche de l'esprit, *une permission d'être esprit, totalement?*... Pierre ignorait que la vie véritable obéit aux lois de la Terre et renferme la mort ; il l'apprendrait avec l'âge. Il croyait possible une perpétuelle tension. Il oubliait qu'il faut tout au long de l'existence pallier ces deux extrêmes.

Le succès ou l'échec paraissaient ne lui être plus rien. Il méprisait toutes les récompenses. Il aimait répéter que l'homme n'est pas un chien à qui l'on donne un morceau de sucre après un bel exercice. L'homme ne se satisfait jamais d'un sucre ; il dépasse tout ce qu'il trouve, serait-ce Dieu même. Sa faim est illimitée.

Recevoir une récompense, c'est être volé, prétendait-il avec orgueil. Rien n'est assez beau.

Et Pierre s'effrayait en découvrant ces perspectives absolues.

***

8. — Quand la pensée ne daigne plus concorder avec les mots, il devient difficile de s'exprimer. Le monde semble se fermer. Impénétrable, il est absurde. Parfois, il faut avoir cette patience d'attendre que nous ayons retrouvé nos forces. Elles, seules, conditionnent notre opinion sur la vie et sur les hommes.

Pierre songe à ce pouvoir qu'ont acquis les athlètes entre deux courses. Ce pouvoir souverain d'immobilité. Ce pouvoir de se concentrer sur soi-même, ou de se détendre pour que se réunissent ou se renouvellent nos énergies. Mais Pierre ne peut maintenant plus rien : il est malade.

Allongé sur le divan de sa chambre, il attend. Comme un papillon sur une toile, il est cloué au drap. Une douleur aiguë perce son ventre. Il est à la fois résigné et inquiet. Avec trois camarades, cet après-midi, il a couru un mille mètres et réalisé un excellent chrono. Il a sans doute trop forcé. Il manquait de souffle et digérait mal. Il sourit de sa volonté forte qui lui a permis de donner plus que lui-même. Mais il a trop demandé. Sa volonté a exigé outre mesure. Ç'a été une sorte d'incident mécanique ; Pierre a eu soudain envie de vomir. Il ne s'est pas arrêté. Puis il n'a plus rien senti. Il a aggravé le malaise. La machine est en panne.

Il souffre et ne se plaint pas : il est victime de ses propres ordres. Sa règle de vie l'a abîmé. Il pense que tout cela est humain. Il a suivi Gérard puis, attaquant très tôt, il l'a sauté, laissé loin derrière. Sur les deux cents derniers mêtres, son sprint, paraît-il, était éblouissant. Maintenant, il est déchiré : comme si, en lui-même, tout avait explosé. La fille qui venait au basket-ball et qui a fait ensuite un tour de piste à ses côtés le lui a dit : « C'est trop beau. Vous ne croyez pas ? » Tandis qu'il acquiesçait, Pierre a fermé les yeux.

Il est malade.

Il regarde ses jambes. Ce sont deux fleurs fanées. Sa lassitude est si grande qu'il ne peut dormir. Un léger énervement subsiste avec cette douleur au ventre. Il attend. Sa mère croit

à une intoxication. Lui, il revendique son sport. Il sait pertinement que s'il n'avait pas couru...

Il essaie de penser à une chose précise afin d'oublier sa douleur. Mais il épuise chaque sujet de réflexion avec une rapidité qu'il ne se connaissait pas. Il brûle tout. Dès que son cerveau s'arrête, il souffre de nouveau : on n'échappe pas si aisément à son corps. A d'autres moments, son corps et son cerveau regrettent leur union. Il aimerait se partager en deux. Sa tête est vide, maintenant. Il faut attendre... Le soleil écarte un nuage et teinte le jardin. Sa mère apporte une infusion. Il boit. Sa souffrance le purifie. Il expie un effort trop violent, une prétention passagère et injustifiée. Il acquiert cette robustesse nécessaire aux grandes compétitions et il fait l'expérience de sa fragilité. L'esprit, d'ordinaire invincible, a disparu. Pierre n'est plus rien qu'un objet sans lumière et sans vie.

Lentement, l'assemblage défait de son corps se regroupe. A force de patience et d'acceptation, il souffre moins. Il croyait ne devoir plus songer aux filles, mais voilà qu'elles reviennent. Celle à qui il pensait tout à l'heure apparaît à nouveau. Il aurait besoin d'elle, à présent : elle, affectueuse et pleine dans sa chair vivante... Mais elle devient floue. Elle lui échappe... Il va s'endormir.

Il souffre encore de son trop grand effort, au nom de sa loi, de cette loi qui l'unit à d'autres. Je respecte désormais son silence et cette promesse de paix qui germe en lui. Il ne pense plus. Il continue d'attendre. Ses yeux vont se fermer.

(A suivre.) JACQUES MALORI

TEXTES

LA LETTRE DE GALILÉE A LA GRANDE-DUCHESSE DE TOSCANE

(Suite et fin.)

« Le motif que l'on met en avant pour condamner l'opinion de la mobilité de la Terre et de la fixité du Soleil est qu'on lit dans les textes sacrés beaucoup de passages où il est dit que le Soleil se meut et que la Terre est immobile, et que, l'Écriture ne pouvant jamais ni mentir ni errer, il en résulte nécessairement qu'il faut réputer erronée et condamnable l'opinion de ceux qui voudraient affirmer que le Soleil est par lui-même fixe et la Terre mobile.

« A propos de ce raisonnement, il faut avant tout considérer qu'il y a, en effet, piété à dire et sagesse à soutenir que l'Écriture Sainte ne peut jamais mentir, mais à la condition que son véritable sens soit connu. Or je ne pense pas que l'on puisse contester que le sens de l'Écriture soit fréquemment obscur et bien différent du sens littéral.

« Il s'ensuit que, si l'on voulait toujours s'arrêter au sens littéral, on risquerait de faire indûment apparaître dans les Écritures non seulement des contradictions et des propositions erronées, mais encore de graves hérésies et des blasphèmes. Il faudrait, en effet, attribuer à Dieu des pieds, des mains, des yeux ; des affections corporelles et humaines de colère, de repentir, de haine, et, quelquefois aussi, l'oubli du passé et l'ignorance de l'avenir ; propositions qui, sous la dictée du Saint-Esprit, ont été ainsi énoncées par les écrivains sacrés pour s'accommoder à la capacité du vulgaire ignorant et illettré. »

L'exégèse accommodatrice est une nécessité admise par tous les théologiens. Elle devrait être, à plus forte raison, appliquée aux affirmations qui peuvent se rencontrer dans l'Écriture Sainte sur les questions naturelles les plus difficiles à résoudre et à comprendre.

« Aussi me semble-t-il que, dans la discussion des problèmes de physique, on ne devrait pas prendre pour critère l'autorité des textes sacrés, mais les expériences et les démonstrations mathématiques. En effet, c'est également du Verbe Divin que procèdent l'Écriture Sainte et la Nature : l'une, comme dictée, par le Saint-Esprit ; l'autre, comme exécutrice obéissante des ordres de Dieu. Mais, alors que les Écritures, s'accommodant à l'intelligence du commun des hommes, parlent en beaucoup d'endroits selon les apparences et en des termes, qui, pris à la lettre, s'écartent de la vérité ; la nature, tout au contraire, se conforme inexorablement et immuablement aux lois qui lui sont imposées sans en franchir jamais les limites, et ne se préoccupe pas de savoir si ses raisons cachées et ses façons d'opérer sont à la portée de notre capacité humaine. Il en résulte que ce que les phénomènes naturels révèlent à nos yeux ou ce que les démonstrations nécessaires concluent, ne doit, en aucune manière, être révoqué en doute, et, *a fortiori*, condamné au nom des passages de l'Écriture, quand bien même le sens littéral semblerait les contredire. Car les paroles de l'Écriture ne sont pas astreintes à des obligations aussi impérieuses que les effets de la nature, et Dieu ne se révèle pas moins excellemment dans les effets naturels que dans les paroles sacrées des Écritures. »

Après avoir rappelé cette pensée de saint Augustin : « Nous ne devons pas soutenir téméraireement une opinion sur un point obscur de la science, pour n'avoir pas, plus tard, à détester, par amour pour notre propre erreur, la vérité qui nous sera révélée » ; après avoir cité ces paroles du cardinal Baronius : « L'Esprit Saint a voulu nous enseigner comment on va au ciel, et non comment va le ciel », Galilée poursuit :

« Deux vérités ne peuvent se contredire : c'est donc le devoir des sages commentateurs, en présence des faits naturels établis par l'observation et par la démonstration,

d'interpréter l'Écriture en accord avec ces faits. Or maints passages de l'Écriture présentent un sens littéral fort éloigné de leur sens réel, et les interprétations fort variées qu'on en propose n'ont certes pas la garantie de l'inspiration divine. Je crois, en conséquence, qu'on agirait avec prudence en ne permettant à personne d'alléguer tels passages pour soutenir, sur les questions physiques, telle ou telle proposition que le témoignage des sens et l'évidence des démonstrations nécessaires pourraient un jour contredire.

« Qui donc prétendrait poser des bornes au génie de l'homme ? Qui oserait affirmer qu'on a déjà vu ou su tout ce qu'il y a au monde, de visible ou d'intelligible ? Si nous tenons de la bouche même du Saint-Esprit que Dieu a abandonné le monde aux disputes des hommes, pourquoi, au mépris de cette sentence, leur interdire de philosopher librement sur les choses du monde et de la nature ?

« Je dirais, s'il m'était loisible de révéler toute ma pensée, qu'il serait de la dignité et de la majesté des Saintes Écritures de ne pas tolérer que les plus superficiels et les plus ignares des écrivains la compromettent, en parsemant leurs écrits de citations interprétées, ou plutôt torturées, de manière à en voiler le véritable sens, sans autre but que l'ostentation d'un vain ornement.

« Je me bornerai à citer deux exemples de cet abus, qui se rapportent précisément aux sujets astronomiques en question.

« Dans les écrits qui furent publiés immédiatement après ma découverte des planètes médicéennes (les satellites de Jupiter), on opposa à leur existence beaucoup de passages de la Sainte Écriture. Aujourd'hui que ces planètes se font voir à tout le monde, j'aimerais connaître à l'aide de quelles nouvelles interprétations mes contradicteurs expliquent l'Écriture Sainte et excusent leur simplicité d'esprit.

« L'autre exemple a été récemment fourni par l'auteur d'un livre imprimé. Soutenant, contre les astronomes, que la Lune ne reçoit pas sa lumière du Soleil, il s'est avisé de trouver, dans divers passages de l'Écriture, la preuve de la vérité de son opinion. Et pourtant, l'obscurité propre de la Lune n'est pas moins éclatante que la splendeur du Soleil.

« *Si un tel abus des Saintes Écritures venait à l'emporter, il ne se passerait pas beaucoup de temps qu'on ne fût dans l'obligation d'interdire toutes les sciences théoriques.*

« Certaines personnes que je respecte, sans partager leurs opinions, prétendent contraindre les savants à se soumettre, dans les questions physiques, à l'autorité de l'Écriture Sainte, sans se croire pour autant tenues à résoudre elles-mêmes les difficultés que suscitent les raisonnements et les expériences contraires à ce qui leur paraît être le sens des Livres Sacrés.

« Ils soutiennent que la théologie, étant la reine de toutes les sciences, n'a pas à s'abaisser jusqu'à s'accommoder aux résultats des autres sciences, moins nobles, qui lui sont subordonnées, et que c'est à celles-ci qu'il appartient de se soumettre à la théologie comme à leur impératrice, et de modifier leurs conclusions conformément aux décrets et aux statuts théologiques. Ils affirment qu'il ne convient pas à la dignité de la théologie de se ravaler jusqu'à chercher en quoi se trompent les sciences, ses servantes, mais qu'il lui suffit de fixer la vérité à laquelle elles doivent aboutir dans leurs conclusions, *avec l'autorité absolue et la certitude de son infaillibilité.*

« De tels propos me suggèrent quelques réflexions que je tiens à exposer, afin de m'assurer si elles pourraient être acceptées par des personnes plus versées que moi en ces matières, au jugement desquelles j'ai pour coutume de me soumettre.

« Je soupçonne, d'abord, qu'il pourrait bien se glisser quelque équivoque du fait que l'on n'a pas suffisamment défini les prééminences auxquelles la théologie sacrée doit justement son titre de reine.

« Elle pourrait y avoir droit, ou bien parce que tout ce qui est enseigné dans les autres sciences se trouverait contenu ou démontré en elle d'une manière plus excellente, tout comme les règles de l'arpentage et du calcul sont plus éminemment contenues dans l'arithmétique et la géométrie d'Euclide que dans la pratique des arpenteurs et des calculateurs; ou bien, parce que le sujet dont traite la théologie l'emporte en dignité sur tout ce qui constitue l'objet propre des autres sciences.

« Que le titre et l'autorité de reine conviennent à la théologie dans le premier sens, je ne crois pas que puissent le soutenir ceux des théologiens qui ont quelque pratique des sciences. Aucun d'eux, je suppose, ne dirait que la géométrie, l'astronomie, la mécanique, la médecine, sont contenues plus excellemment dans les Livres Sacrés que dans Archimède, Ptolémée, Boèce et Galien. Il semble donc que la prééminence royale n'appartienne à la théologie que dans le second sens, en raison de la sublimité de son objet et de l'excellence de son enseignement sur les révélations divines, qui vise à nous faire obtenir la béatitude éternelle.

« Si, dès lors, la théologie, tout occupée de ses hautes spéculations sur Dieu et se maintenant assise en raison de sa prééminence sur le trône royal auquel la destine sa suprême autorité, n'a pas à descendre jusqu'aux basses et humbles spéculations des sciences inférieures ; si, même, elle ne s'en soucie absolument pas, en tant que ces sciences sont étrangères à la béatitude, ses professeurs ne devraient pas s'arroger le droit de rendre des arrêts sur des disciplines qu'ils n'exercent pas et qu'ils n'ont jamais étudiées. Ce serait, en effet, comme si un monarque absolu, sachant qu'il peut, à son gré, commander et obtenir l'obéissance, s'avisait, n'étant ni médecin, ni architecte, d'exiger que l'on se conformât à sa volonté, en matière d'ordonnances et de constructions, au risque de la mort pour les infortunés malades et d'une ruine inévitable pour les édifices. »

Galilée démontre ensuite qu'il est tout à fait inadmissible d'imposer aux professeurs d'astronomie l'obligation de subordonner les conclusions de leur science aux textes de l'Écriture. Insistant sur la différence entre les opinions et les démonstrations, il établit que, dans les sciences démonstratives, on n'est pas libre de changer d'opinion à volonté et qu'on ne peut forcer la conviction d'un mathématicien et d'un astronome sur la nature du ciel comme on commande à un marchand ou à un légiste sur ce qui doit être tenu pour licite dans les échanges ou les contrats. Il soutient qu'avant de condamner une proposition physique, il faut rechercher si elle n'est pas prouvée par des démonstrations nécessaires ; et l'*onus probandi* incombe, dans ce cas, non à ceux qui tiennent cette proposition pour vraie, mais à ceux qui l'estiment fausse.

En ce qui concerne le système de Copernic, il rappelle ce qu'il

advint à un mathématicien de Pise. Cherchant, sur ses vieux jours, dans la lecture du livre de Copernic, les moyens de le réfuter victorieusement, il n'y trouva que des raisons d'acquiescer à son système. Il en fut de même d'autres mathématiciens qui, à la suite de ses découvertes, ont reconnu l'absolue nécessité d'abandonner les anciennes conceptions sur la constitution du monde.

« Si, pour faire disparaître du monde la théorie de Copernic, il suffisait de fermer la bouche à un seul homme, — comme se le persuadent sans doute ceux qui, prenant leur jugement comme mesure de celui des autres, croient qu'il est impossible qu'une telle opinion puisse subsister et trouver des partisans — ce serait très facile. Mais les choses ne marchent pas ainsi.

« Pour obtenir un tel résultat, il serait nécessaire, non pas seulement de prohiber le livre de Copernic et les écrits de ses partisans, mais encore d'interdire sur la terre toute science astronomique, et, en outre, de défendre aux hommes de regarder le ciel, afin qu'ils ne puissent voir Mars et Vénus, tantôt plus rapprochées, tantôt plus éloignées de la Terre, avec une différence de distance si considérable que la surface de ces astres paraît plus grande de 40 diamètres pour Vénus, de 60 pour Mars ; afin qu'aussi ils ne puissent constater que Vénus est tantôt ronde, tantôt en forme de croissant avec des cornes extrêmement fines, et beaucoup d'autres faits perceptibles aux sens qui ne peuvent nullement se concilier avec le système de Ptolémée et qui sont les preuves les plus solides de la vérité du système de Copernic.

« Mais, prohiber aujourd'hui le système de Copernic, alors qu'une multiplicité d'observations nouvelles le vérifient chaque jour davantage et que son livre se diffuse de plus en plus dans le monde des lettrés, et cela, après l'avoir toléré pendant tant d'années, cependant qu'il était moins répandu et moins certain, ce serait, à mon avis, se mettre en opposition avec la vérité et en être réduit à faire d'autant plus d'efforts pour la cacher ou la supprimer, qu'elle se manifeste d'une façon plus évidente et plus éclatante.

« Ne pas supprimer entièrement le livre, mais se borner à condamner comme erronée l'opinion particulière sur le mouvement de la Terre, serait, à mon sens, porter aux âmes un préjudice plus grave encore, en les mettant dans l'obliga-

tion de ne pouvoir adhérer sans péché à une proposition qu'elles tiendraient par ailleurs pour prouvée.

« Interdire, enfin, toute science astronomique, que serait-ce, sinon condamner cent passages de l'Écriture Sainte, qui nous enseignent comment la gloire et la grandeur de Dieu Tout-Puissant se révèlent merveilleusement dans toute la création, et se lisent divinement dans le livre ouvert du ciel ?

« Et, que l'on n'aille pas croire que la lecture des grandes pensées inscrites sur ces pages s'arrête à la contemplation de la splendeur du ciel et des étoiles, de leur lever et de leur coucher ; c'est la borne au delà de laquelle ne peuvent pénétrer les regards des animaux et du vulgaire. Mais, par delà, il existe des mystères si profonds, des conceptions si sublimes, que les veilles et les travaux des plus subtils génies, se succédant par centaines, n'ont pas encore pu parvenir à les pénétrer entièrement, malgré des investigations poursuivies pendant des millénaires.

« Il faut que les ignorants s'en convainquent. De même que ce que leurs yeux perçoivent de l'aspect extérieur du corps humain est bien peu de chose comparé aux admirables artifices que savent y découvrir un habile anatomiste et un philosophe exercé, quand ils s'enquièrent de l'usage de tant de muscles, de tendons, de nerfs et d'os ; quand ils examinent l'action du cœur et des autres organes essentiels ; quand ils recherchent le siège des facultés vitales, observant les merveilleuses structures des organes des sens, et contemplent, sans se lasser d'admirer et d'interroger, les réceptacles de l'imagination, de la mémoire, de l'intelligence ; de même, ce qui tombe purement sous le sens de la vue n'est rien pour ainsi dire en comparaison des merveilles qu'au prix de longues et soigneuses observations les savants peuvent découvrir dans le ciel. »

Galilée ne saurait admettre la thèse de certains théologiens d'après laquelle, même en ce qui concerne les questions physiques, il ne serait pas permis d'interpréter les Écritures, quand le sens des mots est partout le même et quand les Pères de l'Église s'accordent à l'entendre au propre.

« Il est des questions physiques au sujet desquelles l'observation et le raisonnement ne peuvent conduire qu'à une opinion probable et non à une connaissance certaine et démontrée : telle, par exemple, la question de savoir si les étoiles sont animées ? Mais il en est d'autres sur lesquelles l'on peut fermement croire possible d'obtenir par l'expérience, par l'observation, par les démonstrations mathématiques, une indubitable certitude : par exemple, est-ce la Terre ou le Ciel qui se meut ? le Ciel est-il sphérique ou non ? Quant aux premières, je ne doute pas que, là où la raison humaine ne peut atteindre, et où, par conséquent, il n'y a pas de certitude scientifique, mais seulement un état d'opinion, une simple croyance, il ne soit parfaitement convenable de se conformer absolument au sens littéral des Écritures ; mais, quant aux autres, je crois, comme je l'ai déjà dit, qu'il y a d'abord lieu de s'assurer du fait, et qu'alors seulement se découvrira le sens saché des Écritures qui devra s'accommoder au fait démontré, car deux vérités ne peuvent se contredire.

« En ce qui concerne la question du mouvement de la Terre, il y a donc lieu de procéder à un examen préalable avant de prononcer tout jugement. Je suis disposé à accepter l'arrêt que l'inspiration divine dictera, mais après qu'on aura débattu et minutieusement examiné les raisons de l'un et l'autre système, et qu'on aura pu parvenir ainsi à une certitude raisonnée.

« En effet, ceux qui, tout en se soumettant entièrement aux décisions de l'Église, demandent non pas qu'elle prohibe telle ou telle opinion, mais seulement qu'on puisse lui soumettre les considérations propres à éclairer son jugement, ceux-là sont plus jaloux et respectueux de son autorité et de sa dignité que ceux qui, aveuglés par leurs intérêts particuliers, stimulés par des passions malfaisantes, vont partout prêcher que l'Église doit immédiatement faire flamboyer le glaive, puisqu'elle en a le pouvoir, comme s'il était toujours sage de faire tout ce que l'on a pouvoir de faire !

« Qu'ils s'appliquent à réfuter les raisonnements de Copernic et des autres, s'ils en sont capables ; mais qu'ils n'espèrent pas que la prudence des docteurs de l'Église et l'absolue

sagesse de Celui qui ne peut errer se prêtent à des résolutions soudaines, auxquelles eux-mêmes se laisseraient entraîner par passion et par intérêt. *Certes, sur toutes les propositions qui ne relèvent pas directement de la foi, nul doute que le Souverain Pontife n'ait, en tout cas, le pouvoir absolu de les approuver et de les condamner ; mais il n'est au pouvoir d'aucune créature humaine de les rendre vraies ou fausses, et autres qu'elles ne sont par nature et effectivement.* »

***

En soutenant que l'Écriture n'a autorité qu'en matière de foi et de mœurs, mais non en matière de physique, si bien qu'en cas de conflit elle se doit interpréter allégoriquement, Galilée pensait avoir désarmé ses adversaires. Il avait, au contraire, signé sa propre condamnation, en s'aventurant sur un terrain strictement réservé.

D'une part, l'interprétation des Écritures demeurait le fief des seuls théologiens : malheur au simple profane qui s'y aventurait ! C'est ce qu'avait fait dire à Galilée le cardinal Maffeo Barberini, qui allait bientôt être élevé à la papauté sous le nom d'Urbain VIII, dans une lettre du 28 février 1615 où il lui recommandait de ne pas sortir du domaine de la physique et des mathématiques, « *parce que les théologiens prétendent que c'est à eux seuls qu'il appartient d'éclairer les Écritures...* » C'est ce que lui avait confirmé Mgr Dini, le 2 mai 1615 : « Les théologiens admettent la discussion mathématique, quand elle est présentée à titre de simple hypothèse, comme ils prétendent que l'a fait Copernic (d'après la préface d'Osiander). *On aura cette liberté pourvu qu'on n'entre pas dans la sacristie.* »

D'autre part, et cela allait être déterminant, l'Église se refusait à interpréter allégoriquement les versets de la Bible que les Pères de l'Église avaient interprétés *à la lettre,* unanimement. C'est ce qu'avait écrit à Galilée, le 12 avril 1615, le carme Paolo Antonio Foscarini, rallié lui-même au système de Copernic : « Comme vous le savez, le Concile de Trente défend d'interpréter la Bible contre l'avis unanime des saints Pères ; or, si vous lisez non seulement les saints Pères, mais aussi les commentateurs modernes de la *Genèse*, des *Psaumes*, de l'*Ecclésiaste*, du *Livre de Josué*, vous trouverez que, tous, ils interprètent les passages *à la lettre*, en ce sens que le Soleil est au ciel et se meut avec la plus grande rapidité autour de la Terre, et que la Terre est très éloignée du Ciel, et se tient immobile au centre du Monde. Réfléchissez donc, dans votre prudence, si l'Église peut autoriser que les Saintes Écritures soient interprétées en contradiction avec les Pères et avec tous les commentateurs grecs et latins. »

***

Le 5 mars 1616, la Congrégation de l'Index publiait un décret suspendant le livre *Des Révolutions des globes célestes* de Copernic jusqu'à ce qu'il fût corrigé ; interdisant et condamnant un ouvrage du carme Paolo Antonio Foscarini, et condamnant, interdisant et suspendant tous autres ouvrages où la doctrine de Copernic était enseignée.

Galilée n'était pas personnellement visé, car il n'avait encore rien fait imprimer sur le mouvement de la Terre, les lettres au Père Castelli et à la Grande-Duchesse étant encore manuscrites. Il en fut autrement, après la publication du *Dialogue sur les deux grands systèmes du Monde*, paru, avec l'*imprimatur* péniblement accordé après deux ans de tractations, en mars 1632. Bien que les deux systèmes ne fussent exposés qu'à titre d'hypothèses, le nouveau pape, Urbain VIII, se laissa persuader par les Jésuites qu'il était personnellement visé et ridiculisé sous les traits de Simplicius, défenseur du système de Ptolémée, et que le *Dialogue* était « plus exécrable et pernicieux pour la Sainte Église que les écrits de Calvin et de Luther ». Dès lors, le procès de Galilée devint inévitable.

La sentence du Saint Office fut lue, le mercredi 22 juin au matin, dans la grande salle du couvent dominicain de Santa Maria sopra Minerva, devant Galilée agenouillé dans la chemise blanche des pénitents. Elle déclarait :

« La proposition que le Soleil est le centre du Monde et immobile de tout mouvement local *est absurde et fausse en philosophie et formellement hérétique, comme étant formellement contraire à la Sainte Écriture.*

« La proposition que la Terre n'est ni le centre du Monde, ni immobile, mais qu'elle se meut, et aussi qu'elle est animée d'un mouvement diurne, est également *une proposition absurde et fausse en philosophie et considérée, en théologie, pour le moins erronée, selon la foi.* »

En conséquence, le livre de Galilée fut prohibé, et son auteur, « véhémentement suspect d'hérésie », condamné « à la prison formelle du Saint Office, punition commuée en une relégation perpétuelle en sa métairie d'Arceti, près Florence. Il devait y mourir le 8 janvier 1642, non sans avoir prouvé son esprit indomptable, puisque c'est entre 1633 et 1637 que se place son œuvre maîtresse, celle qui allait fonder la dynamique moderne, *Les Discours et démonstrations mathématiques sur deux nouvelles sciences*, éditée à Amsterdam.

Le public opposa une résistance, que n'avaient pas prévue les qualificateurs du Saint Office, à la condamnation du *Dialogue*.

Des prêtres, des moines, des prélats s'en disputèrent les exemplaires « au marché noir », pour les soustraire aux inquisiteurs. Un exemplaire et une copie de la *Lettre à la Grande-Duchesse de Toscane* furent expédiés secrètement par l'intermédiaire de Diodali, avocat au Parlement de Paris originaire de Lucques, à Mathias Bernegger, ami de Képler, à Strasbourg. Celui-ci s'empressa d'offrir, en 1637, une traduction latine du *Dialogue*, à l'Europe savante. L'année précédente, il avait fait paraître, en italien et en latin, la *Lettre à Christine*. Le 26 juin 1636, Galilée pouvait annoncer, avec joie, cette publication au Père Fulgenzio Micanzio à Venise, exprimant le désir que des exemplaires en fussent introduits en Italie « pour la confusion de ses ennemis ». Jusqu'à la fin, il ne désarma pas. En janvier 1641, malade, aveugle, âgé de soixante-sept ans, il dictait encore une lettre pleine d'ironie destinée au péripatéticien Fortunio Liceti :

« Si la vraie philosophie était celle contenue dans les livres d'Aristote, vous seriez, à mon avis, le plus grand philosophe du monde, tant vous me paraissez avoir sous la main et à votre disposition tous les passages de cet auteur. Mais j'estime vraiment que le livre de la philosophie est celui de la nature, livre toujours ouvert devant nos yeux. Cependant, comme il est écrit en caractères autres que ceux de notre alphabet, tout le monde ne peut le lire. Et les caractères d'un tel livre sont des triangles, des carrés, des cercles, des sphères, des cônes, des pyramides et d'autres figures mathématiques très convenables pour une telle lecture. »

***

C'est seulement le 25 septembre 1822 que Pie VII confirma un décret pris quelques jours auparavant par les cardinaux du Saint Office, déclarant qu'il était permis d'imprimer des ouvrages « traitant des mouvements de la Terre et de l'immobilité du Soleil, conforménent à l'opinion commune des astronomes modernes ». Treize ans plus tard, en 1835, parut une nouvelle édition de l'Index d'où avaient disparu les œuvres de Copernic, de Képler et de Galilée.

En novembre 1892, le pape Léon XIII publia l'Encyclique *Providentissimus*. Elle édictait de nouvelles normes pour les études bibliques. On y lit la règle suivante que doit suivre le théologien : « Toutes les fois que les savants ont appuyé de preuves solides leurs assertions relatives aux sciences de la nature, montrons qu'elles ne sont pas en contradiction avec nos Livres Saints... En effet, il faut considérer que les écrivains

sacrés ou plutôt l'Esprit Saint, parlant par leur bouche, n'a pas voulu nous révéler la nature du monde visible, dont la connaissance ne sert de rien pour le salut ; c'est pourquoi les écrivains sacrés ne se proposent pas d'étudier directement les phénomènes naturels ; mais, lorsqu'ils en parlent, ils les décrivent d'une manière métaphorique, en se servant du langage communément usité de leur temps. »

Le Souverain Pontife reprenait, presque dans les mêmes termes, la thèse de l'*Épître à la Grande-Duchesse de Toscane*. Il confirmait, du sceau de son infaillibilité, l'opinion de celui que le Saint Office avait déclaré « véhémentement suspect d'hérésie », deux siècles et demi auparavant. Les sciences de la nature s'étaient définitivement émancipées du double joug d'Aristote et de l'Écriture. Le jeu de mots de Képler devenait vrai : « *Galilæe, tu vincisti !* »

LOUIS ROUGIER

TABLE DES MATIÈRES
contenues dans
le tome X (juillet-décembre 1957).

Imp. CRÉTÉ Paris, Corbeil-Essonnes - N° d'édition 6050 - Dépôt légal : 4e trim. 1957.
Imprimé en France - Gérants : JEAN PAULHAN et MARCEL ARLAND.